فاعلاتن
مفاعلتن
مستفعلن
مفاعيلن
فعولن
فاعِلن



د. راشد عيسى

ميزوكولوجيا القصيدة

دراسة

ميوزيكولوجيا القصيدة

- مدارسة تطبيقية -

- ميزوكولوجيا القصيدة – مُدارَسَة تطبيقية –
- د . راشد عيسى
- دراسات
- وزارة الثقافة
- الطبعة الأولى 2024

عمان – الأردن

ص .ب 132 – عمان

تلفون : 4621724

تلفاكس 4637041

www.jowirters.org

Email:info@jowiters.org

- الإخراج الفني ناصر الجرارعة

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2024/5/2524)

عنوان الكتاب	ميزوكولوجيا القصيدة
تأليف	أبو مريم ، راشد علي عيسى
بيانات النشر	عمان وزارة الثقافة ، 2024
الوصف المادي	336 صفحة ، الجزء الأول
رقم التصنيف	416
الواصفات	/علم العروض// التفعيلات// الشعر العربي// التحليل اللغوي// اللغة العربية
الطبعة	الطبعة الأولى

* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي المكتبة الوطنية

ISBN: 978-9923-59-060-7 : **ردمك**

ميوزيكولوجيا القصيدة

- مدارسة تطبيقية -

د. راشد عيسى

2024

الفهرس

إيماءة

«إن موسيقى الشعر ليست شيئاً يوجد منفصلاً عن المعنى، وإلا وجدنا شعراً له جمال موسيقي كبير دون أن يعني شيئًا. بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباط حيوي، وكلنا يعرف أن معنى القصيدة قد يضيع تمامًا إذا ترجمت إلى كلمات منثورة. فالمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل، وإن الاتباع العنيد لأسلوب أجدادنا ليس من الصحة في شيء، كذلك التّهوّس في نشدان الجديد من الأساليب والأوزان ليس من الصحة في شيء. هناك أزمان لاستكشاف أرض جديدة وهناك أزمان لاستثمار الأرض التي فتحناها، فليس هناك شعر حرّ لمن يريد أن يتقن عمله».

تي. س. إليوت

المقدمة

التماعة:

عندما كنت في الخامسة عشرة تقريباً، صار أبي يصحبني معه إلى الأعراس، هو يعزف بالشبابة (الناي) وأنا أصاحبه بالغناء الشعبي والزجل. ذات عرس طالت سهرته، لم يبق في ذاكرتي ما أحفظه، فاضطررت أن أرتجل كلاماً موزوناً يلائم الألحان. نجحت السهرة. في اليوم الثاني كافأني أبي بمبلغ يكفي لشراء ثلاث (سندويتشات) وبيضة مسلوقة، ثم سألني:

أيهما أسبق الأنغام أم الكلام؟

قلت: الكلام يسبق التنغيم.

قال: ولكنك ليلة البارحة كنت تسمع اللحن وتؤلف له الكلام!!

ارتبكتُ، فلم أجب مكتفياً بابتسامة حائرة.

قال: لا عليك. اعلم أن الأنغام كلام مهروسٌ ذائبٌ مخبّأ مثلما يختبئ الماء السكّري في الفاكهة، فلا نشعر بماء الفاكهة إلا عندما نأكلها. ففي كل كلام أنغام مؤجلة. في الكلام العادي أنغام نائمة، أما الشعر ففيه أنغام يقِظة مسموعة.واعلم أن جسمك قصيدة موزونة، فعندما ترقص فالذي يحرك أعضاء بدنك هو الموسيقى التي تسري في دمك، والذي ينبه الموسيقى في النفس هو الحواس الخمس.

للحق، فهمت ولم أفهم. فلم أثق بكلام أبي؛ لأنه أمّيّ، لكنه موهوب بالغناء والعزف حدّ الجنون، فاكتفيت بأن أصدّق أنّ الموسيقى أسبق؛ لأنها أصوات، والأصوات كامنة في الكلام الموزون وغير الموزون.

كانت أمي بجانبنا ونحن نتحدث، فقالت لي:

عندما ولدْتُكَ رفض أبوك أن يؤذّن في أذنك حتى تنشأ ولداً عاقلاً، صار يعزف في أذنيك لحن الذئب مرةً ولحن الزوبعة مرة. انتبه لنفسك يا ولدي، فربما تصير شاعراً؛ لأن الشعر كلام مطبوخ بالأنغام، أو أنغام مطبوخة بالكلام. ولا تكون (الأكلة الشهيّة) إلا بالتوازن بين المقادير والنسب في مكوّنات الطبخة.

كانت عبارات أمي أعمق تأثيرا بي وأجمل توضيحاً.

إثارات:

اكتشف الخليل الفراهيدي (١٧٠هـ) بحساسيته العالية للهندسة الصوتية في الشعر العربي أن هذا الشعر مبانٍ لغوية قائمة على رياضيات موسيقية ذات مقادير زمنية منتظمة ومتنوعة. وأن هذه المقادير هي أوزان متداولة من زمن مجهول ونشأة مجهولة، فأظهرها واجتهد في توصيفها. ثم ظهر من بعده عشرات الدارسين الذين تناولوا (عروضه) بالاستدراك والإضافة منذ الأخفش حتى الآن. فبعضهم أحسن عرض الموازين الشعرية الخليلية، وبعضهم زادها تعقيدًا بالدوائر والمصطلحات الفرعية المبهمة الثقيلة. وبعضهم الثالث ولا سيّما في النصف الثاني من القرن العشرين اتجه إلى تفسير التراكيب الصوتية على أساس لغوي مقطعي، مع مناداة خجولة بالتفسير على أساس (النبر) وليس التفاعيل كإبراهيم أنيس. في حين رأى محمد مندور أن أساس الشعر العربي هو التفاعيل، أما محمد نويهي فاتجه إلى النبر وليس الكمّ، ورأى أنه قاعدة قادمة للشعر العربي. ولكن شكري عياد وهو يدعو إلى فهم أدق وأعمق للشعر العربي مال إلى دراسة العروض على أسس من علمي الأصوات والموسيقى.

غير أن جميع هذه الرؤى والمدارسات لم تصلْ إلى نتائج حاسمة، بسبب الاختلاف حول إجابة عن سؤال: هل اللغة العربية نبريّة أم كميّة؟

ومن خلال تدريسي عروض الشعر العربي مدة عشرين سنة في الجامعات اطمأننتُ إلى مقترح شكري عياد في أن عروض الشعر العربي قام على أساس من هندسة التصويت الموسيقي، وذلك بعد أن قرأت بتفحص شديد كتاب فلسفة

الموسيقى الشرقية لميخائيل وردي، الصادر عام ١٩٤٨م وهو كتاب ضخم جامع درس فيه علاقة الشعر بالموسيقى، وأثبت أن الميزان الشعري هو ميزان موسيقي وأن العلامات الشعرية موازية متساوية مع النقرات. فحلل بحور الشعر تحليلاً موسيقيًا واضحًا.

وفي الثلاثين سنة الأخيرة من القرن الفائت تتالت الدراسات في مجال موسيقى الشعر العربي في اجتهاد دؤوب لكشف أسرار الهندسة الصوتية وعلاقتها بالألفاظ والنطق، أو لمحاولة تيسير فهم العروض. فكان كتاب «الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة» لمصطفى جمال الدين عام ١٩٧٠م، وفيه اتجه المؤلف إلى توصيف دقيق للعروض العربي؛ آلياته ومصطلحاته وبحوره وتفاعيله، لكنه كان قريب الشبه بمنهج تعليمي جيد.

ثم صدر كتاب كمال أبو ديب «البنية الإيقاعية للشعر العربي» عام ١٩٧٤م، اتجه فيه الباحث إلى اقتراح جذري بديل لعروض الخليل مستندًا إلى تأصيل ميكانيزم «النبر» في ضوء علم الإيقاع المقارن. لكن الكتاب على أهميته لم يلق استقبالاً يليق به، ربما بسبب إيمان الذائقة العربية بعروض الخليل إيمانًا شبه مقدّس. أما أحمد كشك في كتابه «القافية تاج الإيقاع الشعري» الصادر عام ١٩٨٣م فقد اكتفى ببيان فاعلية القافية بيانًا توسعيًّا على حساب موسيقى التفعيلة والمقاطع الهندسية داخل البيت أو السطر الشعري. كما كان كتاب «العروض وإيقاع الشعر العربي» الصادر عام ١٩٩٣م لسيد بحراوي سائرًا على المنهجية القديمة في دراسة العروض. وإلى مثل ذلك اتجهت أيضًا كتب: «فن التقطيع الشعري» لصفاء خلوصي عام ١٩٧٧م، وكتاب «موسيقى الشعر العربي القديم والحديث» عام ١٩٩٤م لعبد الرضا علي، وكتاب «موسيقى الشعر العربي بين القديم والحديث» عام ٢٠٠٢م لعزة جدوع، وهي كتب تعليمية تضافرت مع كتب أخرى مشابهة لعبد العزيز عتيق ويوسف بكار وغيرهم.

على أن بحث «الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة» لجوزيف شريم، المنشور في مجلة عالم الفكر ١٩٩٤م كان نواةً مضيئة أو مدخلاً ناجحًا للانتباه

إلى دراسة البنى الصوتية في شعر التفعيلة عبر قصيدة واحدة لخليل حاوي، غير أنها كانت بحاجة إلى توسيع حجم القصائد المدروسة عند شعراء آخرين، مع أنها استندت إلى الكثير من المساند البلاغية التقليدية ولكني أصفها بالمبادرة الشجاعة. وفي عام ٢٠٠٠م اجتهد مراد مبروك في التوسع الدقيق في فكرة الهندسة الصوتية في دراسة شريح فأقام كتابه على مختبرات صوتية آلية حديثة - وهي خطوة متقدمة في هذا المجال - من أجل تجلية الهندسة الصوتية الإيقاعية بصورة علمية خاصة وربطها بالدلالات والمعاني، ثم أطلق على ذلك اسم المعادلة المقطحركية. وللحق قدّم الكتاب إضافة نوعية في مجال دراسة العروض من الناحية الصوتية، لكنه كان مفيدًا للنخبة من الدارسين المختصين، ولم أره جاذبًا للشعراء أو الطلبة أو العامة بسبب الجداول الغزيرة والمستخرجات الصوتية المتخصصة التي تهمّ نفرًا قليلاً من القراء. لكنه كتاب متقدم علميًا. وفي عام ٢٠٠٦م أصدر علوي هاشمي كتابه «فلسفة الإيقاع في الشعر العربي» متعمقًا في دراسته بما يخصّ توضيح مصطلح الإيقاع في علاقته بالانفعالات والانسياب والشدة واللين وغير ذلك مما له صلة بتوسيع فضاء المصطلح.

ولما دققتُ البصيرة في منجز شعر التفعيلة ولا أقول الشعر الحر، وهو منجز سجّل أهمّ نقلة فنية نوعية للشعر العربي بعد الموشحات والشعر المرسل، وجدت هذا الشعر قائمًا ومؤسسًا على التفاعيل: [**مستفعلن، فاعلن، فعولن، متفاعلن، فاعلاتن، مفاعلتن**] وأن **مفاعيلن ومفعولاتُ** مهملتان، وسبب إهمال الأولى توازيها مع مفاعَلْتن زحاف مفاعَلَتن، وأما الثانية فمهجورة لثقلها. أي أنه شعر قائم على أساس موسيقيّ، وهو الأساس نفسه الذي اكتشفه الخليل، فاستنتجت تلقائيًا أن القيم الصوتية في التفعيلة هي اللبنة الصوتية الموسيقية للشعر، وأن البحور مجرّد مسّميات خارجية واصفة لهيئات اصطفاف التفاعيل في شطر البيت، وأن العبرة كامنة في النسب التكرارية للتفعيلة وما يمازجها من جوازات ورخص مثلما للأوزان الموسيقية جوازات أيضًا.

لذلك كله؛ قدّمتُ في كل تفعيلة من التفاعيل السّت المستخدمة بوفرة دراسةً

تطبيقية مستقلة تُظهر الهندسة الصوتية لكل تفعيلة عن طريق تقطيع القصيدة المختارة أو الديوان، وتشخّص فاعلية التدوير في إحكام الهيكلة الموسيقية. وقد دفعني إلى ذلك منظومة من الأسباب:

- خلوّ المكتبة العربية - في حُدود ما أعلم - من كتاب يقدّم التفاعيل السّت السائدة بتحليل تطبيقي لكل تفعيلة، حيث يحصل الدارس على كفاية معرفية بموسيقى التفعيلة.
- تأكيد أن موسيقى الشعر وسيط مشارك بالضرورة في بناء القصيدة وليس هدفًا، إيمانًا بقاعدة ليس كلّ نظم موزون شعرًا، وأن بعض موسيقى الشعر عبءٌ عليه، وبعضها الآخر ليس إلا ضجيجًا صوتيًا مزعجًا.
- اعتقادي أن الشعر حالة نفسية انفعالية أشبه بحلم كثيف، وأن القصيدة تجسيد فني لتلك الحالة؛ أي تحويل الأفكار إلى عمارة لغوية ذات طراز فني.

وأن الشاعر الموهوب هو الذي يكتب الشعر ضمن قوانينه الجمالية الفطرية ولا سيّما قانون الهندسة الموسيقية. فكل فن من الفنون الإنسانية له اشتراطاته وأنظمته. فملعب كرة القدم له مقاسات عالمية متفق عليها، وعدد لاعبين محدد، وله خطوط جانبية ودائرة وسطى وأنصاف دوائر، وله مرميان. لكن كل هذه المقاييس لا تحول دون أن يقدم اللاعب فنًا كرويًا مبدعًا. فالقيد لا يعيق الموهبة الأصيلة، وإلا جاز أن تؤدى لعبة كرة القدم بلا حكم أو بلا مرميين أو جاز أن يكون للمرمى حارسان أو ثلاثة. إن الإبداع العظيم وليد ممارسة الحرية الخلاقة في ظروف ضيقة.

ولهذا؛ لم تنل قصيدة النثر شرعية فنية حتى وقتنا هذا؛ بسبب خلوّ ملعبها من مقاييس وقيود فنية، مع الزعم بحريّة الفضاء الشعري والتجريب الذي لا تحدّه أسيجة، فتحولت إلى نصّ فوضويّ فاقد للهويّة الأجناسية. إنني من المعتقدين جدًا بتحولات البنى الفنية في الأدب، فما الفن الأصيل سوى تحطيم

الشكل بصورة جديدة مبتكرة على أساس المقولة العالمية لهويسمان: إن الأدب ليس شيئًا يُقال بل طريقة يُقال بها. لكنه تحطيم يُتوخّى منه أن يقدّم أسْلبة فنية مغايرة.

والشعر منذ ولادته عاش تحولات عدة، لكنه حافظ على طبيعته الفطرية الأولى، وهي الهندسة الإيقاعية التي ساندته في تحقيق فن الإنشاد أو فن الإلقاء. أما قصيدة النثر فهي مسمى ملتبس، فهي تُقرأ بالعين ولا تُسمَع، وهي بوح ذهني يابس على الأغلب. وليس دعوى اشتمالها على «الإيقاع الداخلي» سوى محض أسطورة بحسب سعيد الغانمي في كتابه «أقنعة النص». لكن الباب سيظل مفتوحًا لكل تجريب أصيل يثبت استحقاقه الفني في مجال العمارة الشعرية.

جعلت هذا الكتاب في ثلاثة فصول، فعرضت في **الفصل الأول** حديثًا عن العلاقة الترابطية التناسخية بين ثلاثية الموسيقى والشعر والغناء، وعرضًا موجزًا لأهمية القافية مع شواهد خفيفة أتبعتها بتطبيق واسع على شعر محمود حسن إسماعيل حيث البُنى الغنائية الفائقة المتنوعة. أما **الفصل الثاني** فيستبصر المعمارية الموسيقية في شعر التفعيلة المعاصر ومنجزات هذا التحول الشكلي من حيث الكشف المعرفي الذي يؤكد أن التفعيلة هي الأصل وأما البحر فهو مسمّى خارجيّ. وأردت **للفصل الثالث** أن يكون تطبيقات حيّة مباشرة على فاعلية التفعيلة وجماليات استخدامها.

ولتوكيد ذلك عرضت نماذج شعرية شهيرة لشعراء باتوا رموزًا عالية لثورة الشعر الحديث، فقدمتُها مقطّعة تقطيعًا جليّاً يفيد منه الباحثون والطلبة في استيعاب فاعلية التفاعيل السّتّ [مفاعَلَتن، فاعلن، مستفعلن، متفاعلن، فعولن، فاعلاتن] وتناوب التفعيلتين، وكذلك الإيقاع الدرامي والمسرحي.

على أنني بالضرورة لست مع المنادين بإغلاق الأبواب أمام شعر الشطرين، فقد ولد الشعر العربي ونشأ في ظلاله، وما زال يحقق التماعات ناجحة عند قلّة من الشعراء الموهوبين، فمستجدات المراحل كفيلة بالغربلة والتنخيل. وهكذا، مثلما ذهبت التنظيرات والدراسات الوفيرة السابقة في مجال موسيقي الشعر

العربي أدراج التجريب والاجتهاد المسكوت عن جدواه، لا أستبعد أيضًا أن تذهب دراستي هذه إلى المآل نفسه مع أنها تسعى لإقناع الشاعر والناقد والمتلقي العام أن «التفعيلة» هي أساس موسيقي الشعر وليس البحر، ولا وهْم قصيدة النثر، ولا النبر، ولا الكمّ. فثورة شعر التفعيلة منذ الخمسينات - عربيًا - أعادت للشعر العربي جزءًا كبيرًا من مكانته الحضارية، فضلاً عن أن الذائقة العربية باتت مقتنعة بشرعيته.

وختامًا، فإنني أرجو لهذه الدراسة التطبيقية الشاملة للتفاعيل المستخدمة أن تكون حافزًا لباحثين آخرين في محاولات استقصاء أسس العمارة الشعرية العربية ولا سيّما الأساس الموسيقي، معترفًا ومغتبطًا في آن معًا أن الشعر بجوهره متفلّت من كل محاولات توصيفه، مثله مَثَل حصان شموس يصعب التنبؤ بسلوكه، ويصعب ترويضه وتلجيمه، ذلك لأن الشعر فن منذور للحرية الإبداعية الجمالية عبر كل المراحل والبيئات.

الفصل الأول

ثلاثية الموسيقى والشعر والغناء

أحسب أن الكون غنيّ بالميوزيكولوجيا الخفيّة والظاهرة من خلال التناغم الفطري بين ما هو صائت وصامت، فثمة نِسَب صوتية رياضية وفنية تنتظم في هذا الكون العجيب. فصوت النهر عند منبعه مختلف عن صوته في أثناء جريانه، وعن بكائه عندما يصبح شلّالاً، لكنه في المواضع الثلاثة يحقق انسجامًا موسيقيًا عفويًا. وللعرب فضل عظيم في الانتباه إلى توصيف أصوات الطبيعة: خرير المياه، حفيف الشجر، فحيح الأفعى، هدير البحر، هزيم الرعد، صياح الديك، نهيق الحمار، نقيق الضفدع، نعيق الغراب، ثغاء الماعز، رغاء الجمل، شحيج البغل، تغريد العصفور، وسائر أصوات الكائنات حيّة وغير حيّة. لدرجة أنهم فرّقوا بين البكاء والنحيب والنشيج والعويل. إذن؛ ثمة هندسة صوتية طبيعية وأخرى رياضية فنية مصنوعة.

ومن الممكن القول إن الشعر العربي اتُّخذ منذ وُجد للحداء والتغني والتنغيم أو أنّ هذه هي التي دفعت إلى ظهوره»[١]، وهذا قول لصيق بالصحة فما زال جماعة العمّال حين يقومون بعمل تشاركي يطلقون همهمات وأصواتًا متناسقة تساعدهم على شحذ هممهم للاستمرار في العمل. وهو فعل مشابه لمجموعة الرهبان وهم يرددون هليلولا في موقف ديني معين فيحدثون التنغيم الشعوري الإيماني المناسب لنفوسهم.

هذا يعني أن الإنسان بالفطرة يؤازر مشاعره بدندنة معينة، تتنامى أحيانًا لتصبح أنغامًا موسيقية موزونة النسب متحدة بقافية، ومصحوبة بمقادير مناسبة من الكلمات أحيانًا. فالموسيقى تعزية للأحاسيس أو تهنئة لها، إنها صديق يواسي وطبيب يعالج. ولذلك اخترع الإنسان بدافعه الفطري مجموعة من الآلات

النافخة والوترية والقرّعية لتعبّر عن شجنه أو مسرّته. وفي الوقت نفسه آزر تلك الموسيقى بكلام موزون فكان الشعر.

ولعل إخوان الصّفا أهم فئة قديمة بادرت إلى بيان جوهر الموسيقى وأثرها في النفس البشرية حينما وصفوا الموسيقى بأنها: «جواهر روحانية، وذلك أن ألحان الموسيقى أصوات ونغمات، ولها في النفوس تأثيرات كتأثيرات صناعات الصنّاع في الهيوليات الموضوعة في صناعتهم. فمن تلك النغمات والأصوات ما يحرّك النفوس نحو الأعمال الشاقة والصنائع المتعبة وينشطها ويقوي عزماتها على الأفعال الصعبة المتعبة للأبدان التي تبذل فيها مهج النفوس وذخائر الأموال، وهي الألحان المشجّعة التي تستعمل في الحروب وعند القتال [...] ومن الألحان والنغمات أيضًا ما يُسكّن سورة الغضب ويحلّ الأحقاد ويوقع الصلح ويُكسب الألفة والمحبة [...] ومن الألحان والنغمات ما ينقل النفوس من حال إلى حال. ويغيّر أخلاقها من ضدّ إلى ضدّ [...] ومن الدليل على أن لها تأثيرات في النفوس استعمال الناس لها: تارة عند الفرح والسرور في الأعراس والولائم والدعوات، وتارة عند الحزن والغمّ والمصائب وفي المآتم وتارة في بيوت العبادات وفي الأعياد وتارة في الأسواق والمنازل وفي الأسفار وعند الراحة والتعب [...] إن الموسيقى هي الغناء والموسيقار هو المغني، والموسيقات هو آلة الغناء، والغناء هو ألحان مؤلفة، واللحن هو نغمات متواترة، والنغمات هي أصوات متزنة، والصوت هو قرع يحدث في الهواء من تصادم الأجسام بعضها ببعض»(٢)

على أن إخوان الصّفا قدّموا المعلومة الجوهرية التي تكشف ملامح التشابه بين العروض (موسيقى الشعر) وقوانين الأنغام والألحان فقالوا: «إن العروض هو ميزان الشعر يُعرف به المستوي والمنزحف، وهي ثمانية مقاطع في الأشعار العربية، وهذه هي

فعولن، مفاعيلن، متفاعلن، مستفعلن، فاعلاتن، فاعلن، مفعولاتُ، مفاعلتن. وهذه الثمانية مركبة من ثلاثة أصول وهي: السبب والوتد والفاصلة [...] وأما قوانين الغناء والألحان فهي أيضًا ثلاثة أصول وهي السبب والوتد والفاصلة،

فأما السبب فنقرة متحركة يتلوها سكون، مثل قولك: تن تن تن ويكرر دائمًا، والوتد نقرتان متحركتان يتلوهما سكون مثل قولك تنن تنن تنن يكرر دائمًا، والفاصلة ثلاث فقرات متحركة يتلوها سكون مثل قولك: تننن تننن تننن، فهذه الثلاثة هي الأصل والقانون في جميع ما يركب منها من نغمات، وما يركب من النغمات في جميع اللغات من الألحان، وما يتركب منها من الغناء في جميع اللغات»(٣)

وليس الإيمان بصلة الشعر بالموسيقى مقصورًا على بيئة ثقافية دون أخرى، فجميع الأمم تمارس الموسيقى مع الألعاب التراثية والأهازيج الشعبية وصولاً إلى أعلى درجات التحضر المدني أو أعلى مستويات الرؤى الفلسفية، يقول الفيلسوف الألماني شوبنهور «من الوسائل الفعالة جدًا التي يستعين بها الشعر في تحقيق غايته: الوزن والقافية، إن لهما تأثيرًا هائلاً في تحريك الخيال. وليس بالمستطاع تقديم تفسير لهذا التأثير غير هذا وهو أن ملكة التصور هي في جوهرها مرتبطة بالزمان [...] إن الوزن والقافية وسيلتان لإثارة انتباهنا ونحن نتابع سماع الإنشاد. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنه ينشأ عنهما فينا توافق أعمى سابق على كل حكم، توافق مع ما يُنشد، يحصل به هذا الذي ينشد على قوة اقتناع عارية عن كل سبب.

ثم يشترط (شوبنهور) بعد أن أكّد أهمية الوزن والقافية في أداء مهمة الشعر أن تتوثق العلاقة بين الفكرة والقافية وأن ترتبطا باطنيًا. أما إذا بحثنا عن الأفكار من أجل القوافي فإنه ينشأ عن ذلك شعر أجوف الرنين، وإذا بحثنا بعناء ومشقة عن القوافي من أجل الأفكار فإنه ينشأ عن ذلك شعر متكلف مغتصب لا تطرب له الأذن ولا يتحرك به الخيال. أما إذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعي مسترسل على إيقاع الكلمات لا تناغم القوافي فإنه يكون للغة الشعر تأثير السحر. وسهولة القوافي ومجيؤها بصورة طبيعية لا تكلّف فيها يكفلان السلامة التامة والتوازن الباطن في الأفكار، وهذا من شأنه أن يعطي للقصيدة قدرة فائقة على التأثير في الخيال. إن للأفكار قوافي باطنة، كما أن للألفاظ التي

تعبر عن الأفكار قوافي ظاهرة، ولا بُدّ أن يتوافر في الأفكار المعبّر عنها في الشعر قوافيها الملائمة باطنًا»(٤)

وبما أن الشعر إلهام في معنى من معانيه «فالشاعر يدفعه إلى القول نوع من الاهتياج الإيقاعي، والتكرار والترجع اللفظي والإنشاد الموزون: فيفرك يديه، ويمشي ذهوبًا وجيئة، ويرقم الميزان، ويدندن بين أسنانه. وتحت تأثير هذا الدافع المنتظم، وبين قطبي الخيال والرغبة يفيض جدول القول وتنبثق الأفكار، وتستيقظ كل الكلمات وتنتبه»(٥)

ومثلما أطلق العرب مصطلح «الجرَس» على رنين الألفاظ في الشعر، فعل كذلك الشاعر الأوروبي (سنتيانا) حين حدد وظائف الشعر بأربعة: «وهي حسْن الجرس وفخامة اللفظ، والتجربة الحية المباشرة والخيال المنظم»، وهي وظائف شبيهة إلى حدّ كبير برأي الجاحظ في الشعر حين قال: «إنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر الألفاظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير»(٦)

وأضاف (سنتيانا): يمكن الحصول على حسْن الجرس عن طريق الوزن أي عن طريق نظم الألفاظ على نحو من شأنه أن يحدث تطريبًا(٧). في حين مجّد الفيلسوف (نيتشه) الشعر والشعراء فرأى أن الشاعر يعبّر عن الآراء العامة السامية بفعل الوزن وأنواع من الحيل الفنية حيث يجعلها جديرة رائعة يتلقاها الشعب بكل احترام وإعجاب»(٨). أما هيجل فرأى أن الشعر يشارك الموسيقى في أنه يقوم على مبدأ إدراك الباطن بالباطن(٩).

هكذا نظر كبار أدباء أوروبا - قبل مئة سنة تقريبًا - إلى علاقة الشعر بالموسيقى وهي علاقة ترابطية تقِرُّها الأذواق الإنسانية جمعاء بسبب ما يحدثه الشعر الموَّقع من انتعاش نفسي ونشوة روحانية.

وفي مناقشته لقضية الشعر الجديد اتخذ محمد نويهي الرأي نفسه إذ «الشعر هو ذلك القسم من الأدب الذي يختص بالعاطفة الإنسانية إذا كانت في حالة زائدة الشدة. فهو يتناول أقوى العواطف وأكبرها حدة، وأكثرها اهتزازًا.

والاهتزاز هو السمة الأولى للعاطفة والسمة الأولى للوزن، وليس الشعر بأوزانه المختلفة وأنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمي والتموّج الصوتي اللذين يأخذاننا ونحن نعاني الانفعالات القوية. فالوزن الشعري يتردد فيه الصوت إن أحسَنّا قراءة الشعر بين انطلاق وانحباس ورقة واكتظاظ وعلوّ وهبوط. وهذه التموجات الصوتية تحكي حكاية قرينة ارتعاد الجسم وتراوح الصوت في الأزمة العاطفية القوية»(١٠)

ومن المتعارف عليه أن «الموسيقى لغة بحروفها وقواعدها، وعلم كالعروض بموازينه، وكالرياضيات بأبعاد أصواتها، بل هندسة فذة باتفاقاتها»(١١).

ويتعالق الجمال الموسيقي بالجمال الشعري بأن كلاً منهما مؤسس على نسب صوتية حسابية أو هندسية، وهي نسبة متضافرة في تحقيق الفكرة الفنية، «فمنشأ الموازين الشعرية والموسيقية كان واحدًا، أساسه الحرف الذي يقابل النقرة الزمنية البسيطة، ولكن بسبب إطالة الصوت في التلحين اختلفت الموازين الموسيقية عن الشعرية(١٢)، وهذا جدول مشترك للأزمنة اللفظية الموسيقية:

جدول (١)

	العلامة الشعرية	العلامة الموسيقية	نقرات الإيقاع
نقرة بسيطة = تِ	/	[illegible]	١
سبب خفيف = كمْ	/ْ	[illegible]	٢
سبب ثقيل = لَكَ	//	[illegible]	١ ١
وتد مقرون = على	//ْ	[illegible]	١ ٢
وتد مفروق = قامَ	/ْ/	[illegible]	٢ ١
وتد مبسوط = راحْ	/ْْ	[illegible]	٣
فاصلة صغيرة = جَبَلٌ	///ْ	[illegible]	١ ١ ٢
فاصلة كبيرة = مَلِكَةٌ	////ْ	[illegible]	١ ١ ١ ٢(١٣)

وعليه تكون التفاعيل الثماني في كتابتها الموسيقية كما في الجدول الآتي:

جدول (٢)

التفعيلة	إشاراتها بالحركات	بالنوطة من اليمين لليسار	بالإيقاع
فاعِلن	/ْ //ْ	[illegible]	٢ ١ ٢
فعولن	//ْ /ْ	[illegible]	١ ٢ ٢
مستفعلن	/ْ /ْ //ْ	[illegible]	٢ ٢ ١ ٢
فاعلاتن	/ْ //ْ /ْ	[illegible]	٢ ١ ٢ ٢
مفاعيلن	//ْ /ْ /ْ	[illegible]	١ ٢ ٢ ٢
مُتَفاعلن	///ْ //ْ	[illegible]	١ ١ ٢ ١ ٢
مفاعلتن	//ْ ///ْ	[illegible]	١ ٢ ١ ١ ٢
مفعولاتُ	/ْ /ْ /ْ /	[illegible]	٢ ٢ ٢ ١[١٤]

في بعض الدول العربية يعبرون عن النقرة البسيطة بـ (ب) والطويلة السبب الخفيف بـ (–) فتصير مُتَفاعلن على سبيل المثال: (ب ب – ب –).

لكن الفرق بين الميزان الشعري والميزان الموسيقي هو أن الوحدة الزمنية في الميزان الشعري هي الحرف المتلفَّظ به سواء أكان متحركًا أو ساكنًا صحيحًا أو معتلاً أو مهموزًا، أما الوحدة الزمنية في الميزان الموسيقي فإنها لا تقاس بالحروف ولا تتقيد بسرعة نطق الحرف بل تتعداها إلى درجات من البطء يعجز اللسان عن ضبطها في بعض الأحيان[١٥]

ومثلما كان للشعر جوازات ورخص وهي الضرائر، فإن للموسيقى أيضًا جوازات تيّسر عملية التلحين. لكن بالضرورة فإن الميزان الشعري يصلح أن يكون ميزانًا موسيقيًا والعكس غير صحيح، ذلك لأن النقرات الزمنية متفاوتة المقادير[١٦]

فالميزان الشعري هو الأساس الأول ثم يليه التوسع فيه من خلال الميزان الموسيقي وذلك عند التلحين، وربما يليه توسّع أكبر عند الغناء ولا سيّما في الحالة الطربية التي تحتاج إلى مدّ وإطالة وعُرَب وترنيم حرّ.

وكما هو الشعر متعالق بالموسيقى فهو منذور للغناء. ولذلك فطن حسّان بن ثابت إلى ذلك فقال بيته الشهير:

تَغَنَّ في كل بيت أنت قائله

إن الغناء لهذا الشعر مضمارُ

وقد سُمّي الشاعر الأعشى بصنّاجة العرب بسبب غنائيته الواضحة في مجمل شعره. لكن القفزة النوعية التي حققها غناء الشعر كانت في العصرين الأموي والعباسي بظهور إسحق إبراهيم الموصلي وتلاميذه، غير أن كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني كان أبرز علامة حضارية على ازدهار عالم الغناء وتوثيقه. فقد قدّم فيه أبو الفرج مئة صوت.

إن الذي يعنينا هنا هو أن الغناء كان مستندًا إلى الشعر الذي يختاره المغنون لأدائه بأنغام مختارة، وليس تطور الموشحات الأندلسية إلى أنواع من الغناء سوى دليل ساطع على العلاقة الوشيجة بين الشعر والغناء والموسيقى، فظهر الدوبيت والمواليا على سبيل المثال.

فالتذوق الشعري يمرّ في الحالة هذه في ثلاث مراحل: مرحلة القراءة البصرية أو السماع، مرحلة التنغيم الموسيقي، ثم مرحلة الغناء. فالشاعر وضع أفكاره الشعرية، والملحن ارتقى بها باللحن، والمغني أوصلها أوج الاستيعاب والفهم.

ومن البدهي أن طبيعة تصويت الحروف أو المقاطع تقتضي بالضرورة تحوير الصوت إلى ما يناسب الحالة النفسية لحظة النطق، لذلك انتبه المشتغلون بالعروض العربي منذ نشأته إلى ما يطرأ على الحروف أو المقاطع من زيادات أو حذوفات صوتية، تمنح المنطوق صدقًا تعبيريًا ولا تخلُّ في الوقت نفسه بالمقدار الزمني للكمية الصوتية، فضلاً عن أنها تيسّر على الشاعر تحديدًا لفيوضه التعبيرية.

هذه الزيادات أو الحذوفات هي ما أسموه بالزحافات والعلل أو الخروج

المشروع عن القالب الزمني الرئيس للمنطوق. فظهرت المصطلحات العروضية الكثيرة التي أثقلت علم العروض لكنها يسّرت للشعراء بوحهم الطليق، ومنها:

الخبن والقطع والهزم والتذييل والترفيل والتشعيث والطيّ والكفّ والوقص والعصّب والإضمار والقبض والوقف وجميع عيوب القافية، وغير ذلك[١٧]، ومن المعلوم أن جميع هذه المصطلحات متعلّقة بالمقادير الصوتية للحروف أو المقاطع. والحروف أو المقاطع هما مكوّنات الوحدة الموسيقية (التفعيلة)، بيد أن المقاطع في الكلمة داخل البيت أو السطر الشعري لا تعمل منفردة بل بصلتها بما قبلها وبعدها من حروف. وهذا يظهر لنا عند التقطيع الشعري أو عند الغناء كما سنرى في مواضع عديدة قادمة من هذا الكتاب.

وفي وقت مبكر أيضًا من نشأة علم العروض انتبه النحويون على وجه التخصيص إلى قدرة الشعر على التفلت من النظام النحوي تفلّتًا لا ضرر فيه على المعنى أو البنية النحوية، فمنحوه رُخَصًا هي ما عُرف بعد ذلك بالضرائر الشعرية، أذكر منها على سبيل التمثيل: صرف الممنوع من الصرف، وتسكين آخر الفعل المضارع المعتل الآخر في حالة النصب مثل: أن يمشي، همز المقطوع، وقطع المهموز، وتحريك بعض الحروف الساكنة مثل: (وَلَوْ أن) فنجوز أن ننطقها (وَلَوَ انَّ) فحركنا الواو بعد اللام وحذفنا همزة أن، وذلك لاستقامة الوزن وهي ضرورة لا تضر بالمعنى، والإشباع الطويل في القافية كقول قيس:

يقولون ليلى في العراق مريضة

فيا ليتني كنت الطبيب المداويا

فالأصل أن يقول الشاعر: المداوي، لكنه أضاف الألف الطويلة ليستقيم الوزن وتنسجم القافية مع سائر الأبيات السابقة.

ومن الجميل الطريف أن الهندسة الصوتية في الحروف والمقاطع أصبحت وسيلة مشتركة مهمة في كل من الإنشاد الشعري، والغناء، وتجويد مخارج الحروف، على أن مفهوم «فنّ الإلقاء» جامع لكل أشكال نطق الكلام في أغراضه ومناسباته وأساليبه المتباينة المتعددة.

إن مفهوم الإنشاد قديم قدم الشعر نفسه حين كان إلقاء الشاعر قصيدته هو السائد في ظل ندرة الكتابة. وباليقين فإن سماع الشعر من شاعره يحقق تواصلاً شاعريًا مباشرًا مع عواطف الشاعر ومقاصده، ذلك لأن ثمة عوامل مساندة تعمل على نجاح ذلك كاستخدام درجات رفع الصوت أو خفضه، والضغط على الحروف أو تخفيفها، والترقيق والتفخيم، والمدّ والإشباع والإطالة، والوقف بمستوياته الزمنية المختلفة، والوصل والقطع، والتنغيم والترنيم والتنعيم، يزاد على ذلك كله استخدام الإيماءات الجسدية [لغة الجسد] بفنونها التعبيرية العديدة ولذلك قيل:

[إذا الشعرُ لم يهزُزْكَ عند سماعِه
فليس خليقًا أن يُقال له شِعرُ](١٨).

إن غناء الشعر يضاعف التأثير الوجداني ويسهّل حفظ الشعر وتدبّر معانيه ومراميه ويحقق الإمتاع النفسي، كما أنه يحدث نشوة من التطريب، وذلك بسبب موسيقاه شجنًا أو فرحًا فالطرب انتشاء نفسي عميق يشبه الحزن الممتع أو الشجى المدلّل، على غرار قول الشاعر:

فأطربني والديك مُشْجٍ صياحُه
ترنُّمُ عصفورٍ يزقزقُ في وكْرِ (١٩)

أو قول أحمد شوقي في قصيدته المغناة [يا جارة الوادي]:

يا جارة الوادي طربت وعادني
ما يشبه الأحلام من ذكراكِ

فالطرب هنا شدة الشوق الحزين، كما أن مصدر (عاد) هنا هو (العيد) ومن معاني العيد (الحزن). وللتحقق من هذه المسألة يمكن سماع القصيدة مغناة بصوت نور الهدى أو فيروز.

وهكذا يتزايد تأثير القصيدة المغناة عن مثيله في القصيدة المقروءة بصريًا تزايدًا مضاعفًا.

فالألحان تهب القصيدة حياة أخرى ومذاقًا انفعاليًا أعلى، لأن القصيدة

مقدّمة بنوعين من الهندسة الصوتية، النوع الأول: هو الموسيقى الأساسية التي ابتُنيت عليها تفاعيل البيت أو السطر الشعري، والنوع الثاني: هو الموسيقى التي استخدمت الآلات في العزف، فكوّنت أنغامًا تتحد في القصيدة الواحدة لتصير لحنًا جامعًا. فالأوزان الشعرية هي القاعدة الإيقاعية الأولى لتلحين القصيدة.

ومن المعلوم أنّه على الشاعر منشد القصيدة وعلى ملحّنها كذلك أن ينتبها جيّدًا إلى مهارات القراءة الشعرية الصحيحة للمقاطع، لأن التوزيع الصوتي السليم للمقاطع [القصير، والطويل، والطويل المختوم بعلامة صمت]، يعين الملحن على وجه الخصوص في إدارة موسيقى الكلمة أو التركيب أو السطر.

وهذا التوزيع الصوتي هو ما يعرف بالتقطيع الشعري الذي عماده معرفة الحرف المتحرك من الحرف الساكن الذي يتكون أحيانًا من عدة حروف ظاهرة أو محذوفة، لأن التقطيع يستند إلى إثبات المسموع المنطوق وليس إلى المكتوب، فبعض الحروف لا ننطقها أثناء القراءة.

إن الحركات القصيرة معروفة ولا إشكال فيها، فهي حركات الحروف المنتهية بضمة أو فتحة أو كسرة باستقلال صوتي، مثال على ذلك:

إليكِ أذِلُّ النفس وهْي عـــــزيزةٌ

وليس تذلُّ النفس إلا لمن تهـــوى

فالهمزة في كلمة إليك مستقلة لكنها في كلمة (إلا) مدمجة مع اللام (إلّ) لا، والواو في (وهْي) مدمجة مع الهاء (وَهْـ) والواو في (وليس) مستقلّة.

وهذه طائفة المواضع التي تكوّن المقاطع الطويلة أي الحرف الساكن [-أو /ـ أو ا]:

- اتصال الحرف الصحيح بأحد حروف العلّة وهي حروف مدّ: مثل: د ا، رو، ني.
- اتصال الحرف الصحيح بألف تُحذف عند القراءة مثل: وما الخصب للأضياف أن يكثر القِرى.. لأننا نقرأ هكذا: و/ مَلْ / خِصْ/.... فقد حذفنا ألف ما وألف أل القمرية.

- حذف أل القمرية مثل: والبيت لا يُبتنى: إلا له عمدٌ... فنقرأ: وَلْ/ بَيْ/ تُ.
- حذف (ال) الشمسية عند القراءة في موضع الشّدة. مثل: والنَّفْسُ راغبةٌ إذا رغَّبتها، فالتقطيع: وَ نْ/ نَفْ/ سُ.
- فكّ الشّدة مثل: إنَّ مَنْ قلبُه مجرَّة نجم. فيصبح التقطيع هكذا: إنْ/ نَ/ مَنْ/ قلْ/ بُ/ هُوْ/ مَ/ جَرْ/ رَ/ ةُ / نَجْ/ من. فتم تفكيك شدّة إنّ وشدة الراء في مَجَرّة.
- التنوين، مثل: و رْ دٌ إذا وَرَدَ البحيرةَ شاربًا. نقطّع على النحو الآتي: وَرِ: دُنْ إ/ ذا/ وَ/ رَ/ دَلْ / بُ/ حَيْ / رِ/ ةَ / شا/ رِ/ بَنْ.
- جعْل الحرف الأخير من البيت ساكنًا أي مقطعًا طويلاً مثل:

صُنِ النفسَ واحملها على ما يزينها

تعش سالمًا والقول فيك جميلُ

فتصبح جميل هكذا: جَ/ مِي/ لو.
- جعْل ضمير الغائب [الهاء] حرفًا ساكنًا في بعض المواضع الخاصة مثل: إذا المرء لم يدنسْ من اللؤمِ عرضُهُ. فتقطيع عِرْضُه هكذا: عِرْ/ ضُ/ هُوْ.
- حذف ألف فعل الأمر، مثل: واسْتَفْتِ قَلبكَ لا تكن متعجلاً. فالتقطيع وَ سْ/ تَفْ/ تِ.

وهكذا تلتزم النغمات الموسيقية عند التلحين بما يُلتزم به عند التقطيع الصوتي. لكن طبيعة التنغيم ممنوحة حريّة أوسع في مدّ الحروف أو خطفها أو إطالتها مدة معيّنة من خلال ما يُسمى [العُرَب] أي الترددات الداخلية للصوت الممدود، وهي ترددات تكسب النغم طلاوة سمعية ممتعة. كما أنها طبيعة منذورة للإسراع والإبطاء والوقف والإشباع وسائر التموجات الصوتية المناسبة للنغم. فالملحن قد يُلَحّن الحرف وقد يلحّن الجملة أو يوفّق بينهما في المقادير الزمنية الصوتية، فللألحان بنية موسيقية خاصة بحسبِ طبيعة التراكيب اللغوية وبحسب المعاني. فالملحّن يهَبُ النص حياة أخرى حيث تشترك الحواس كلها في اللذة

الروحانية حين ينقل الإيقاعات الداخلية في الكلمات إلى مقام اللحن الكلي الجامع.

موسيقى التقفية:

التقفية بالمفهوم العام هي تشابه صوتي بين أواخر التراكيب أو الجمل، حيث يُحدث هذا التشابه انسجامًا سماعيًا بين أجزاء الكلام المنطوق. وهي ظاهرة مأنوسة ومعتادة في اللسان العربي على غرار كثير من الأمثال والأقوال المأثورة من مثل: [حادي بادي، خازِ بارِ، حانا ومانا، حيّاك وبيّاك... إلخ] إنه الشغف بتآلف الأصوات لدرجة أن بعض التقفيات لا معنى لها ويؤتى بها بشكل ساخرٍ متكلف أحيانًا.

وتسمى التقفية في القرآن [فواصل]. فالقوافي تُماثل السجع في الدرس البلاغي. من هنا يُرجّح أن القافية تطور للبنى المسجوعة من حيث تنظيم التنغيم. وقد غلب هاجس التقفية في الشعر العربي على الشعراء ومحبي الشعر فسمّوا الشعر (قافية) وفي الشعر النبطي يطلقون عليه (القاف). ويبدو أن القافية صنعة معتادة أو هي مهارة لغوية من مهارات شعرية الشاعر، والتزام فني أصبح شرطًا وجزءًا مهمًا من القصيدة العربية. ولذلك سموا بعض القصائد: الدالية أو الميمية نسبة إلى حرف الروي في آخر مقطع من القافية.

وفي الموسيقى تبدو «التقفية ضرورية في الألحان، وبدونها يبدو اللحن مضطربًا ولو كان موزونًا، كما تبدو قصيدة أو موشحة غير مقفّاة على الأصول»(٢٠). ففي شعر الشطرين يبرز حضور القافية بقوة في هيئتها البصرية الموحّدة وهيئتها الصوتية كذلك، ويحرص الشعراء على جلْبها حتى لو كان جلْبًا متكلفًا من أجل اكتمال هيكلية القصيدة ومهارة اللعب اللغوي عند الشاعر.

أما شعر التفعيلة ففيه حريّة واسعة، فإما أن يكتسب الشاعر قصيدته وفق قافية واحدة في آخر كل مقطع شعري أو عدد من الأسطر الشعرية، أو يعدّد القوافي في المقاطع وهو السائد، على غرار القصائد المقطعة في هذا الكتاب.

لكن بعض الشعراء يهملون القوافي معتمدين التدفق الإيقاعي.

والشعر في كل بيئات العالم ملتزم بالتقفية لكن بتشكيلات مختلفة، وبحسب التطور الفنّي الذي تمليه المرحلة الثقافية فقد بات الشعراء الآن في مناطق متعددة من العالم يتخلصون من قيد القافية ويعدونها التزامًا شكليًّا يعيق مسار الانفعال واتجاه المعنى. وفي الأغنية تحضر القوافي بصورة رئيسة لأن لكل لحن قوافي هي نهايات الأنغام الجزئية، وغالبًا ما يكون لكل (جواب) في الأغنية (قرار) والقرار هو قافية اللحن في كثير من الأحيان.

وما زالت الأغنية العربية قائمة في ألحانها على القوافي النغمية التي تنظم بناء اللحن تنظيمًا تكامليًا.

وعليه: فإن الشعر المغنّى يخدم الشاعر من حيث توسيع شهرته، ويخدم الشعر من حيث تعزيز أهميته الجمالية في الحياة، ويخدم اللغة العربية من حيث جماليات تردد القصيدة المغناة على ألسُن الخاصة والعامة من الناس، فالقصيدة المغناة أسهل حفظًا من القصيدة النائمة في ديوانها.

لقد واكبتُ مئات القصائد المغناة الشهيرة التي تحبّب الشعر للناس، بسبب ألحانها العذبة، ومضامينها الرومانسية أو الفكرية أو الوطنية، من مثل قصائد: رباعيات الخيام، وغدًا ألقاك، وهذه ليلتي، وقصة الأمس، والنهر الخالد، والكرنك وأخي جاوز الظالمون المدى، ولا تكذبي، وارجع إليّ، ويا جارة الوادي، وتعلّق قلبي، وكُفيّ الملامَ، وأيظنُّ، وقارئة الفنجان، والعشرات الأخرى من الموشحات التي غنتها فيروز.

فقصيدة (الأطلال) التي تغنيها أمّ كلثوم نموذج فذّ لفحص بحر الرمل وتفعيلته الرئيسة فاعلاتن، ونموذج متفوّق لفحص المقامات الموسيقية. تتكون هذه التفعيلة من أربعة مقاطع فا/ عِ/ لا/ تن، أي/ـ/ /ـ /ـ، ولها زحافات فَ/ عِ/ لا/ تن أي ///ـ/ـ، وزحاف فا/ عِ/ لن أو فا/ عِ/ لا، وكذلك يجوز فيها الفاصلة الصغرى فَ/ عِ/ لات ///ـ في آخر الشطر أيْ. أي أنها منتهية بعلامة صمْت، وعلامة الصمت (السكون) مشتركة بين العروض والموسيقى.

استطاع الملحن رياض السنباطي أن يستثمر ليونة (فاعلاتن) فيلحنها من خلال تلحين الجملة أو الكلمة بوساطة المدّ والإطالة في بعض الحروف، ومثال ذلك مـلاحظة المدّ في الألف في كل من [خـيـال، وأنسـاك، والمناداة، ويديا... وغيرها].

ولأن القصيدة ثورة وجدانية عميقة على واقع عاشقين افترقا فقد استطاع أن يجسّد جميع معاني الألم والالتياع من مصير هذا الحب عبر كل (كوبليه) مقطع. فمهّد للأغنية بمقدمة موسيقية خالصة من الكلام.

ولكنها مشبعة بالأنين السريّ فاستخدم فيها مقام الرست ممزوجًا بمقام النهاوند الخفيف، وعندما بدأ المقطع الأول [يا فؤادي...] استخدم مقام الهزام بخفة إيقاعية تأملية. وصار يتدرج بثورة النفس لوصولها الأوج فاستخدم مقام الصَّبا في مقطع يا حبيبًا زرت يومًا أيكه [وهو مقام حزين. ولما بلغ مقطع أعطني حريتي أطلقْ يديا] عاد إلى مقام النهاوند المطعّم بمقام الكرد. وعند المقطع (هل رأى الحب سكارى) وهو ذروة التعبير عن غيبوبة النفس العاشقة استخدم مقام الهزام إلى أن تداخل بمقام الحجاز في البيت [ومشينا] ثم مقام بياتي في [وضحكنا][٢١]

نقلت موسيقى السنباطي القصيدة من هيئتها النفسية الأولى إلى هيئة أعلى من موسيقى الألم الجواني حين انتهت بالبيت الأخير [لا تقل شئنا فإن الحظ شاء] وهي جملة صارخة مكدّسة بالاحتجاج الضمني على الحظ وعلى واقع الحال الأليم.

هكذا يفعل الغناء والموسيقى بالشعر ليرفعه من الدرجة الأولى إلى درجة الامتياز في توصيل المعاني ببلاغة عارمة من الهندسة الموسيقية القائمة على أوزان ومقامات تلائم أفكار القصيدة.

وقد أشغلت «القافية» الناقد (رومان ياكبسون) في أثناء دراسته علاقة الشعر باللسانيات من حيث الوظيفة الشعرية فناقش مسألة الوزن والقافية قائلاً: «إن البيت دون شك هو دائمًا وقبل كل شيء صورة صوتية تكرارية، إلا أنه ليس دائمًا هكذا فحسب. إن الرغبة في حصر المواضعات الشعرية مثل: الوزن

والجناس والقافية في المستوى الصوتي وحده تعني الاستدلال التأملي [...] ورغم أن القافية تعتمد من حيث التعريف على التكرار المطرد للفونيمات ولمجموعات من الفونيمات المتناسبة فإن ذلك يعني ارتكاب تبسيط مفرط بدل معالجة القافية من زاوية الصوت فحسب.

فالقافية تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها [...] ويتحتم علينا في تحليل قافية ما أن نتساءل عما إذا كان الأمر يتعلق أو لا يتعلق بالتسجيع [...] وليست القافية سوى حالة خاصة مكثفة نوعًا ما لمسألة أكثر عمومية، بل ويمكننا القول إنها حالة خاصة للمسألة الأساسية التي هي التوازي»[٢٢]

وهكذا نرى اتفاقًا عالميًا على أن الوزن والقافية جزءان لازمان في الوظيفة الشعرية عبر متتاليات التوازي والتكرار.

البُنى الغنائية في شعر محمود حسن إسماعيل

استهلال:

يُعدّ محمود حسن إسماعيل أحد شعراء الاتجاه الرومانسي الذي يُعلي من شأن الغنائية في الشعر، بصفتها أنين الذات الحالمة التي تسعى من خلال خيالها الفسيح وعاطفتها العارمة ولغتها البسيطة أن تستند إلى أسرار الطبيعة وجمالياتها وإلى تثوير الانفعال الوجداني في كل رؤيا شعرية، واختراق فضاءات المعقول في التعبير عن الفيضانات الشعورية الهائلة في نفس الشاعر.

ولعل مردّ ذلك التوهج العاطفي والاحتماء بأخلاق الطبيعة والموسيقى الشعرية هو هروب الشاعر من ضجيج المدينة وأزمات الواقع الصاخب، كأن الشعر قام بهجرة معاكسة من المدينة للقرية حيث الأحلام ومظاهر البساطة والجمال الريفي النقيّ.

ولعل أبا القاسم الشابي كان أبرز الشعراء الرومانسيين الذين تغنوا بالطبيعة وثاروا على الواقع الماديّ من خلال ديوانه الشهير [أغاني الحياة].

كانت مدرسة (أبولو) حاضنة لشعراء هذا الاتجاه الذين تكاثروا ووطدّوا ظاهرة الغنائية، ومنهم: علي محمود طه، وأحمد رامي، وصالح جودت وإبراهيم ناجي وغيرهم، وقد وازاهم في ذلك نخبة من شعراء المهجر البارزين كجبران خليل جبران وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة.

ومحمود حسن إسماعيل [١٩١٠-١٩٧٧م] أصغر سنًا من الشابي بسنوات قليلة نشأ في بيئة شعرية أنبتت فيه العاطفة الرومانسية نباتًا حسنًا، وزوّدته بأساليب الرومانسيين في التعبير الشعري عن تمجيد الطبيعة والوطن والمرأة، عبر خيال لا تحدّه حدود فهو «شاعر التجارب الكبرى، شاعر الرؤية الشعرية

الشاملة، قوميًا وإنسانيًا وكونيًا، شاعر ما وراء الجزئي والمنعزل والمنظور»[٢٣] وشعره ينطق بالعمق والاستغراقات الصوفية البعيدة الحادة، والقدرة العجيبة على تركيب غرائب الصور[٢٤]

منابع الحس الموسيقي عند الشاعر:

أتوقع أن شاعرنا استمد حسّه الموسيقي، وسبحاته الغنائية من منبعين:

أولاً: أخلاق الريف وطبيعته الجميلة:

ولد الشاعر في قرية النخيلة من محافظة أسيوط في الصعيد المصري. تمتاز هذه القرية بريفها النقي من أشجار وارفة الظلال ومزارع رحيبة دائمة الخضرة، وطيور مختلفة الأشكال ومناظر ساحرة عند الفجر، وساحرة عند الأصيل. وهي غنية بالتُّرع والسواقي والحيوانات الأليفة، والسواني، وأغاني الفلاحين في أثناء الزراعة أو جني الثمار. والاستماع إلى معزوفات الربابة والأرغول والناي، وأغاني الأعراس الشعبية وحفلات الختان ومباهج العائدين من الحج والعمرة. فضلاً عن مواويل الأعياد والمناسبات الدينية والوطنية المختلفة.

ويمكن أن نلخص الترانيم الموسيقية التي أثرت في الشاعر وهو في قريته على النحو الآتي:

- حفيف النخيل والأشجار الأخرى.
- رفيف النحل والفراش.
- أغاريد الطيور.
- حنين السواقي وعنين السواني.
- صهيل الحصان.
- مواويل المغنين الشعبيين.
- الألحان في الأغاني الفولكلورية.
- أغاني الأعراس والأعياد والاحتفالات.

- أهازيج الفلاحين في مزارعهم.
- الأوراد والأذكار في الموالد النبوية.
- عزف الناي والأرغول والربابة.

ويتراءى لي أن مجموع هذه الأناغيم الموسيقية أسهم في شحذ الطاقة الإيقاعية لدى الشاعر، وأكسبه روحًا غنائية عذبة، فتخصّبتْ لغته الشعرية بالرنيم والتنغيم، وحُسْن اختيار المفردات الرشيقة المعبّرة، وإدارة التفاعيل، واختيار البحور، وانتقاء القوافي، والتفنن في حياكة النسيج الإيقاعي الداخلي في القصيدة. وهذا الأمر مشهود له عند الشعراء الرومانسيين بعامة حين يلجأون إلى أمومة الطبيعة وجمالياتها بديلاً عن صخب المدينة وضجيج الدنيا، وأحسبُ أن لرهف الحس وشبوب العاطفة عند الرومانتيكيين أثرًا عظيمًا في هيامهم بالطبيعة في جميع مظاهرها. فهم يريدون أن يستلهموها ويستوحوا أسرارها، وأن يكون أدبهم صورة للشعور الصادق بما يتجلى لإحساسهم من مناظرها[٢٥]

وشاعرنا رأى ما في الطبيعة من موسيقى فطرية تلقائية ما يشابه شفافية الموسيقى الروحانية في أعماقه وفي نظرته المثالية الحالمة للحياة. فالموسيقى في أدوات الشاعر العظيم إما أن تكون فطرية كأنها إحدى الغرائز الفنية، وموهبة ولدت معه، وإما أن تكون مكتسبة وإما أن تكون فطرية ومكتسبة في آن واحد. وأحسب الشاعر محمودًا ذا غريزة موسيقية موهوبة، طوّرها من خلال درايته بأوزان الشعر العربي وبحوره التقليدية المعروفة. فهو شاعر مطبوع ومصنوع في آنٍ معًا، يدلنا على ذلك إتقانه العمران الموسيقي في قصيدته وفق بحور شعرية مختلفة.

والمتأمل عناوين بعض دواوينه مثل: أغاني الكوخ، وهكذا أغني، وموسيقي من السر، ثم قوله [ولا أزال أذكر الغناء البشري الذائب من حناجر الكادحين في مواسم الزرع والحصاد][٢٦] يدرك مدى تجذر الغنائية في حسه وشعره.

ثانياً:

ما إنْ دخل الشاعر مرحلة الصّبا والأحلام الرومانسية حتى فتّح قلبه ومداركه وملاعب وجدانه على الحياة الفنية الناهضة في مصر التي كانت موئلاً للفنانين العرب من أقطار عربية شتى، فعاش مرحلة ازدهار الأغنية العربية والتماع أسماء موسيقيين ومطربين فجّروا المنابع الرومانسية إلى درجة قادوها معهم إلى ما يمكن تسميته بالرومانسية الوطنية إبّان الحكم الناصري.

اندغم شاعرنا مع الحضور الفني للموسيقى العربية التي يؤسس لها أعلام الأغنية العربية من مثل: محمد عبد الوهاب، والقصبجي، وزكريا أحمد، والسنباطي وغيرهم. وكان لأم كلثوم الشهرة الأوسع في مجال الغناء، فبرز شعراء من مثل: علي محمود طه، وأحمد رامي، وصالح جودت، وإبراهيم ناجي، وكامل الشناوي وقدّموا قصائد لحنّها كبار الموسيقيين ولا سيّما محمد عبد الوهاب الذي لحّن وغنى لعلي محمود طه أغنية قومية ذائعة الصيت هي (أخي جاوز الظالمون المدى) ومنها:

فلسطينُ يحمي حماكِ الشبابُ

وجَلَّ الفدائيُّ والمفتدى

وكذلك قصيدة الجندول، ومنها:

أين من عينيك هاتيك المجالي

يا عروس البحر يا حُلْمَ الخيالِ

كما لحن وغنّى عبد الوهاب قصيدة الكرنك لأحمد فتحي، يزاد على ذلك تلحينه قصائد لأحمد شوقي مثل يا جارة الوادي، ومضناك جفاه مرقده، وقصيدة أيظن لنزار قباني، كما لحن السنباطي عشرات القصائد: كأشواق والأطلال.

وهذا يعني أمرين: الأول: إن الموسيقيين الكبار انتبهوا إلى القصيدة العربية وطوّعوها لصالح اللحن، الأمر الذي جعل القصيدة العربية تلامس مشاعر الجماهير وتحفزها لتذوق أساليبها التعبيرية الجمالية. والأمر الثاني إنَّ نسبة

جيدة من القصائد كانت تتغني إما بالقومية العربية وإما بحضارة مصر وتاريخها الحضاري، وإما أن تتناول موضوع الحب والحنين.

في هذه الأجواء تفتحت قريحة الشاعر محمود إسماعيل، وكان يملك موهبة قوية في صياغة القصيدة الرومانسية بمختلف رؤاها ومضامينها، كما كان على صلة وثيقة بالحركة الفنية في مجال الموسيقى والغناء، وقد أعجب كبار الفنانين بقصائده القابلة للتلحين، والحاملة لرؤى إنسانية جمالية، والمصوغة بأسلوب تعبيري يسهّل عملية التلحين من خلال المفردات والتراكيب السهلة الرشيقة التي تقع في القلب وتثير الوجدان.

وسأسعى إلى استقصاء الطرز المعمارية في الهندسة الموسيقية في شعر محمود حسن إسماعيل من خلال قصائده المغناة، ومجموعاته الشعرية.

التشكيل الموسيقي في القصائد المغناة:

١- الصلة بين لحن القصيدة والهندسة الصوتية فيها:

ثمة صلة طبيعية أصيلة بين اللحن الذي يختاره الملحن للقصيدة، والبنية الصوتية فيها سواء ما كان يتعلق بالإيقاع الداخلي بين الكلمات أو ما يتعلق بالقافية الثابتة أو المتنوّعة. فنظام تفعيلات كل بحر من بحور الشعر العربي يحمل مادة موسيقية أولية أساسية ينبثق في ضوئها اللحن الكلي للقصيدة المغناة، وتتفرع منها أيضًا الجمل التنغيمية الداخلية، وقد أثبت الأصفهاني في كتابه الأغاني صحة هذا المبدأ تلقائيًا حين اختار مئات الأبيات التي غنتها الإماء الجواري وسمّى كل غناء صوتًا(٢٧)

فمن المعلوم أن كل تفعيلة هي وحدة نغمية ذات مسافة صوتية معينة، تكبر وتتمدد حسب هندسة الشعور الفني عند المغني أو الملحن، وحسب المقام الموسيقي الذي يختاره(٢٨)، ومن هنا تصبح الكلمة مطاطية مرنة قابلة للتجزئة الصوتية ومنذورة لفنيات المدّ والإشباع والإطلاق والضغط والتجويد والتكرار والصمت والإطالة والترجيع إلخ.. من عمليات النحت الصوتي المنغَّم. وهذه

العمليات مجتمعة هي ما يُسمّى بالتطريب الذي يتنوع فينتشر أو يتقلص ضمن نطاق المقام الموسيقي.

لذلك كله، يحرص الملحنون على اختيار النصوص التي تعينهم على الألحان الملائمة، ومن المعايير المعروفة لاختيار القصيدة القابلة للتلحين من مثل:

- قصر الجملة الشعرية، فطول الجملة الشعرية يربك المسافة الزمنية إذا طالت.
- فصاحة الكلمة حيث تناسب الخاصة والعامة من الناس.
- خلوّ المفردات من الغموض، والتعقيد اللفظي والمعاضلة، وما يخدش الذوق العام أو يحرج خصوصية الشاعر.
- ملاءمة المعاني وصحتها وسموّها وتعبيرها عن رؤيا القصيدة بشكل عام.
- توافر البناء الإيقاعي السليم.
- ملاءمة حجم النص.
- التنوع الشكلاني في البنية الكلية يساعد الملحن في ابتكار جمل لحنية متعددة.

٢- هندسة البنية الموسيقية في القصائد المغناة:

حظي شعر محمود حسن إسماعيل باهتمام الموسيقيين الكبار، إذ تتوافر في شعره أهم معايير القصيدة القابلة للتلحين والغناء. ويبدو أن قصائده التي غنيت لاءمت المستوى الثقافي والفني المتنامي، ولا سيّما في عقد الخمسينات الذي شهد زعامة عبد الناصر والحس القومي، وفضاءات الرومانسية في كل اتجاه كرومانسية الطبيعة في بعدها الوطني في أغاني [النهر الخالد، ودعاء الشرق، وأغلى شعاع] ورومانسية المشاعر الوجدانية في الحب السامي والحنين في أغنيتي [نداء الماضي، ونداء الليل]، والرومانسية الوطنية في أغنية [بغداد يا قلعة الأسود].

وقد لاحظت أن القصائد المغناة كانت على غرار جميع قصائده في دواوينه مكتوبة بصفاء تأملي أقرب إلى النبض الديني وإلى تجليات الإيمان في منابعه

الصوفية الشفافة التي تعلي من التغني بالأحلام، وأثر الطبيعة في صياغة الشجن والشوق والمواجد النفسية العميقة.

أ- قصيدة النهر الخالد:

ألحان وغناء محمد عبد الوهاب.

تتجوهر رؤيا القصيدة حول وصف أخلاق نهر النيل شيخ الأنهار في العالم، فالشاعر يتغنى بالنهر فَيُحمّله صفات بشرية متنوعة من أساليب التشخيص وجماليات الأنسنة كأن النيل إنسان مسافر وظمآن ويحمل أسرارًا مثل تائه غريب:

مسافرٌ زادُهُ الخيالُ
والسِّحرُ والعطرُ والظلالُ
ظمآنُ والكأسُ في يديهِ
والحبُّ والفن والجمالُ
شابتْ على أرضهِ الليالي
وضيعتْ عمرَها الجبالُ
ولم يزلْ ينشدُ الديارا
ويسألُ الليلَ والنهارا
والناس في حبه سكارى
هاموا على أفقهِ الرحيبِ
آهِ على سرِّكَ الرهيبِ
وموجِكَ التائهِ الغريبِ
يا نيلُ يا ساحرَ الغيوبِ

بنى الشاعر قصيدته على مخلّع البسيط [مستفعلن فاعلن فعولن] ومن الملاحظ أنه استخدم قوافيَ متعددة في تنقله بين المعاني والأفكار التي يريد بوحها.

فبدأ القصيدة بأربعة أبيات تنتهي قافية كل منها باللام المضمومة المشبعة طولاً، ثم أتبعها بثلاثة أبيات تنتهي قافية كل منها بالراء المفتوحة المشبعة بإطلاق الألف، تلاها بيتان وحّد فيهما القافية بين الصدر والعجز، فكانت الباء المكسورة المشبعة بالخفض.

ولا شكَّ أن تنوّع القوافي وعدد الأبيات المنسقة لها منح الملحن فرصة الانتقال بالنغم من فكرة إلى فكرة بحرّية وبمساحة واسعة من الفضاء النغمي، ولا سيّما أن بنية القصيدة مترابطة، فالمقطع السابق ينتهي بـ[يا نيل يا ساحرَ الغروب] لكنه متبوع بالمقطع الذي يليه [يا واهب الخلْد للزمان] ومع أنه كذلك إلا أن الملحن استطاع أن يبدأ جملة نغمية جديدة في [يا واهب الخلْد للزمان]، وهو عالمٌ أن الأبيات القادمة مرتبطة في قوافيها أيضًا بما سبقها، فالقوافي [جارا، حيارى، وطارا] متصلة صوتيًا بـ[الديارا، النهارا، سكارى]، وكذلك قوله [كانت رياح الدجى طبيبي] مرتبط ومتبوع باللازمة [آهٍ على سرِّكَ الرهيبِ وموجك التائه الغريبِ]. وهكذا فالقصيدة وحدات نغمية يكمل ويؤازر بعضها بعضًا في متتالية التوازي الصوتي.

ب - دعاء الشرق:

ألحان وغناء محمد عبد الوهاب/ مقام راست.

كتب الشاعر هذه القصيدة عام ١٩٥٦م في أجواء وطنية ساخنة عقب نكبة فلسطين بثماني سنوات، وتحديدًا في الوقت الذي حدث فيه العدوان الثلاثي على مصر إثر تأميم قناة السويس. لذلك تذهب رؤيا القصيدة إلى تمجيد الشرق الذي بزغ منه نور الحق ليهدي البشرية، وأن هذا الشرق صانع للحضارة. فكأن القصيدة توحي بصمود مصر والعرب والشرق أمام أطماع الآخرين. فمشاعر الشاعر قومية وطنية ودينية وإنسانية تنتصر للجمال الإنساني، ومن هنا تأتي الكلمات كامنة بالشجن والأنين الرومانسي.

بنى الشاعر قصيدته على بحر الرمل، وأشبع في كل بيت الحركة الأخيرة

من التفعيلة الأخيرة فاعلن فصارت فاعلاتن [فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن] وهو إشباع ساعد الملحن على إطلاق الحرف الأخير بحرية تجسّد نبرة الحزن والاعتزاز معًا.

بدأت القصيدة ببيتين صيّرهما الملحن [لازمة] بين المقاطع النغمية الكلية للحن ولذلك يبدأ غناء القصيدة من خلال [الكورال] بالبيتين اللازمة، ثم يستهل المغني غناءه بالمقطع الثاني وهو عبارة عن ثلاثة أبيات ذات قافية مختلفة عن قافية اللازمة. وهذه الأبيات الثلاثة مختومة ببيت رابع تعود قافيته إلى قافية اللازمة، لتنسجم مع الإيقاع الكلي للشجن الموسيقي، على النحو الآتي:

يا سماءَ الشرقِ طوفي بالضياء
وانشري شمسَكِ في كلِّ سماءِ
ذكريه واذكري أيامَهُ
بهدى الحقِّ ونورِ الأنبياءِ

كانت الدنيا ظلامًا حولَهُ
وهْوَ يهدي بخطاهُ الحائرينا
أرضُهُ لم تعرف القيدَ ولا
خفضتْ إلاّ لباريها الجبينا
كيف يمشي في ثراها غاصبٌ
يملأُ الأفْقَ جراحًا وأنينا
كيفَ من جناتِها يجني المنى
ونُرى في ظلِّها كالغرباءِ

ومن المعروف أن بحر الرمل مستخدم كثيرًا في الموشحات بسبب رشاقته الموسيقية ولا سيّما عند استخدام [فاعلن] في آخر الصدر والعجز على نحو:

جادكَ الغيثُ إذا الغيثُ همى
يا زمانَ الوصلِ بالأندلسِ

وقد أضاف الشاعر سببًا خفيفًا إلى فاعلن فأصبحت فاعلاتن [وهو أمر سائد مشروع] انتقلت القصيدة إلى إيقاع تأملي هادئ كأنه الآهات، وذلك بسبب الإشباع في آخر القافية.

فمبنى القصيدة بعدد الأبيات جاء هكذا: ٢-٣-١ // ٢-٣-١، وقد ساعد على هذا الإحكام والترابط أن معنى البيت (الرابع) توافق قافيته قافية اللازمة، وكأنه ختام يعود إلى البداية.

ج - الصباح الجديد

ألحان رياض السنباطي غناء أم كلثوم[٢٩].

من حسّن حظ محمود حسن إسماعيل أنه عاش أوج إبداعه الشعري متزامنًا مع أوج الحالة الفنية والوطنية والرومانسية في مصر، في وقت برز فيه عمالقة اللحن والغناء والموسيقي من مثل: محمد عبد الوهاب، وأم كلثوم، ورياض السنباطي. فالقصيدة الجيدة عندما يغنيها مطرب شهير يذيع صيتها وتأخذ مكانة إعلامية بارزة في نفوس الناس، فلولا أم كلثوم لما عرف الناس بالهادي آدم صاحب قصيدة «أغدًا ألقاك»، ولا بجورج جرداق صاحب قصيدة «هذه ليلتي»، ولا بإبراهيم ناجي صاحب قصيدة «الأطلال». ولولا عبد الوهاب لم تسطع نجوم شعراء كثيرين.

هذه القصيدة بشرى صباحية يستمع لها الجمهور، فتبعث فيهم التفاؤل والاعتزاز بالوطن، لأن الصباح هنا مجاز عن النقلة الجديدة لمصر والوطن العربي، نقلة نحو بناء الوحدة العربية المأمولة. ولكم أسهم عبد الوهاب وأم كلثوم في بثّ روح الانتماء القومي والفخر بالعروبة وعزة الوطن من خلال الأغاني الوطنية التي واكبت الأحداث السياسية. فالقصيدة مناجاة للبلاد بصفتها الأنثوية فهو يقول [خطاها] من غير ذكر للبلاد إلا في المقطع التالي الذي يوضح ذلك.

تقول القصيدة في بدايتها:

رأيتُ خطاها على الشاطئين

صباحًا يُنورُ في المشرقين

يبثُّ الوجودَ ويُحْيي الخلودَ

ويبني الحياةَ على الضفتين

بلادي فديتكِ هذا الصباحْ

بشيرٌ من السعدِ والخير لاحْ

على وجههِ قصةٌ للكفاحْ

تمدُّ الجنى فاقطفي باليدينِ

فالبيتان في أول القصيدة هما [اللازمة] المعتمدة في القصيدة كلها، تتكرر بعد ثلاثة أبيات ذات قافية مختلفة عن قافية اللازمة، ومنتهية ببيت تعود قافيته إلى اللازمة لإحداث تناغم مع اللحن، وهذا الأمر نفسه فعله الشاعر في قصيدة «دعاء الشرق».

استخدم الشاعر في القصيدة بحر المتقارب الذي انتهى كاملاً في اللازمة، في حين انتهت كل ثلاثة أبيات متحدة القافية بمدٍّ وهو [فعو] ليتبعها البيت الرابع كاملاً بـ[فعولن]. وهو بذلك يستثمر تحولات فعولن في العروض لتغني اللحن في القصيدة.

وبحر المتقارب حظي بتلحين موفور من لدن موسيقيين كثر، وخصوصًا في القصائد الوطنية الشهيرة التي تؤازر جراح الأمة على غرار قصيدة [أخي جاوز الظالمون المدى] لعلي محمود طه، و[إذا الشعب يومًا أراد الحياة] للشابي، و[سأحمل روحي على راحتي] لعبد الرحيم محمود[٣٠]

د - بغداد يا قلعة الأسودِ

ألحان رياض السنباطي، غناء أم كلثوم، كتبت عام ١٩٥٨م.

لهذه الأغنية قصة معروفة ملخصها أن العراق نال انتصارًا وطنيًا، فأراد

عبد الناصر مشاركة العراق الفرحة، فأوعز إلى أم كلثوم بإعداد أغنية لتلك المناسبة وأن تسافر لتغنيها هناك. فكتب محمود حسن إسماعيل القصيدة ولحنها رياض السنباطي. فهي إذن تحمل رؤيا وطنية احتفالية بأمجاد العراق ولا سيّما بغداد بماضيها التليد وحاضرها المشرق.

جعل محمود بنية القصيدة سبعة أبيات ثم ثلاثة ثم اللازمة. وفي ذلك تشكيل إيقاعي تفرضه القافية متآزرة مع كل فكرة جديدة:

بغدادُ يا قلعةَ الأسودِ

يا كعبةَ المجدِ والخلودِ

يا جبهةَ الشمسِ للوجودِ

سمعتُ في فجركِ الوليدِ

توهُّجَ النارِ في القيودِ

وَبيْرَقَ النصرِ من جديدِ

يعودُ في ساحةِ الرشيدِ

اللازمة...

زأرتِ في حالكِ الظلامِ

وقمتِ مشدودةَ الزمامِ

للنورِ للبعثِ للأمامِ

ابْتُنيت القصيدة على بحر مخلع البسيط [مستفعلن فاعلن فعولن] على غرار قصيدة «النهر الخالد». وجعل كل سْطرٍ بيتًا مستقلاً بالقافية الواحدة. وغنى الكورال الأبيات الثلاثة الأولى فيما بدأت أم كلثوم الغناء من [سمعتُ في فجركِ الوليد]. ومن الملاحظُ أن اللحن كان شبيهًا بألحان الأوبرا. وبالمقارنة مع لحن قصيدة «النهر الخالد» ذات البحر نفسه، نجد أن اللحن في القصيدة الأخيرة مختلف وقد بُني على مقامٍ آخر.

هـ- أغلى شعاع

ألحان رياض السنباطي. غناء شادية.

يتناول مضمون القصيدة ضياء الشمس ومناجاته، وهو ضياء يحمل حالة مجازية تعني السعادة والحرية. فيخاطب الشاعر الكائنات لتتنعم بذلك الشعاع الذي يملأ الأرض ويجعلها سعيدة. إنها قصيدة تأملية في جوّها الرومانسي الحالم المشبع باللحظة الإيمانية التي لا تفارق وجدانيات الشاعر.

كتب محمود حسن إسماعيل قصيدته على بحر المتدارك مستخدمًا فاعلن وزحافاتها فاعِلانْ.

وهو بحر لا يوجد في الشعر العربي القديم قصائد مكتوبة على موسيقاه، وبعد هذا الموضوع سيجد القارئ الكريم تفصيلاً لهذه القضية من خلال دراسة فاعلن وفعِلن وفعْلن.

وبهذا يكون محمود حسن إسماعيل في استخدامه بحر المتدارك الكامل السالم قد فتح باب العودة إلى ذلك البحر المنسي، وفي ذلك شجاعة من نحو ومهارة موسيقية من نحو آخر.

من القصيدة:

فوقَ صدرِ الضحى مال أغلى شعـــاعْ
واهـــبًا عمـــرَهُ لليالـــي شـــــراعْ
في ظلال الغيومْ في طريق السنينْ
نورُهُ لا يغيـــبْ عن جميع العيونْ
فهْوَ حيٌّ السكونْ رغم أنفِ الحيــاةْ
يلهـمُ الثائريـنْ كـلَّ يـومٍ ضيــاهْ
يا ضفافُ انشري عطرَهُ في البقــاعْ
وازحفي بالسَّنـا لا تقولي الــوداعْ

نلاحظ أن الشاعر لم يستخدم البيت الشعري كاملاً صدرًا وعجزًا بل استخدم نصف البيت ليكون بيتًا وكأنه مجزوء بحر المتدارك، وذلك في البيتين

اللذين جعلهما لازمة للقصيدة. ثم جزّأ المجزوء فجعل البيتَ قسمين كل منهما يقوم على فاعلن مكررة مرتين في الصدر ومرتين في العجز:

في ظلالِ الغيومْ   في طريقِ السنينْ

فاعِلن فاعلانْ   فاعِلنْ فاعلانْ

وتعدُّ فاعلان إحدى تحولات فاعلن في هذا البحر، لأنها امتداد مشبع لِـ [لُن].

ومن المؤكد أن هذا التنويع في استخدام بحر المتدارك يلائم اتجاهات اللحن ويجعل الجمل قصيرة، ومتنوعة القوافي الساكنة التي تساعد على التأمل وإطلاق الهواء من الحنجرة بشجن جميل.

إن الشاعر يكتب القصيدة كماً يبدو بخصائص لغوية وإيقاعية تناسب رؤيا القصيدة من جهة، وتلائم الطاقة الصوتية للمغنى، وتتوافق مع رغبة الملحن، فالملحنون غالبًا ما يتدخلون في إقناع الشاعر بإبدال كلمة أو كلمتين، وقد حدث ذلك مرات عدة مع أم كلثوم في غنائها للأطلال ولأراك عصيّ الدمع(٣١)

و- الليل

ألحان رياض السنباطي، غناء سعاد محمد.

القصيدة خطاب مناجاة من عاشق لمشوقته مصوغ بروح رومانسية رقيقة، وإذا لاحظنا أن الشاعر في القصيدة السابقة التي غنتها شادية قد خاطب الشعاع بما يعنيه من نهار وضياء، فإنه في هذه القصيدة إنما يجعل الليل بطلاً للزمن بين العاشق والمعشوق؛ بمعنى أنه يمزج كائنات الطبيعة ومظاهر الوجود بالشعور الذاتي، بسبب روحه الكونية الشفيفة المحاطة بهالات من الإيمان التأملي الصادق. والليل هنا يبدأ من المغرب الباكي إلى أن يصير دجى.

تقوم القصيدة على مجزوء بحر الوافر [مُفاعَلَتن، مُفاعَلَتُن] وهي الشبيهة بـ[مفاعيلنْ، مفاعيلُنْ] وتتضح مفاعَلَتن في السطر السادس [لعلَّ جراحها تبرى] مفاعَلَتُن مفاعَلَتن.

اعتمد الشاعر أسلوب الموشح في بناء القصيدة، ثلاثة أسطر بقافية موحَّدة، يتبعها أربعة أسطر أخرى بقافية موحّدة لكنها مختلفة عن قافية الأسطر الثلاثة الأولى، ونجده في السطر الثامن يأتي بقافية جديدة ثم يعود إلى القافية الأولى وهكذا.

ويُلاحظ أن الخطاب موجّه إلى أنثى حيث كاف المخاطبة مكسورة، وأغلب الظن أن هذه الأنثى هي البلاد على غرار قصيدته [أغلى شعاع] التي ناجي بها الضياء، وبذلك يكون قد أنْسَنَ البلاد وأضفى عليها صفة بشرية، وفي ذلك إشارة إلى وحدة الناس في البلاد أيضًا.

ز- نداء الماضي

ألحان محمد الموجي. غناء عبد الحليم حافظ.

لعل هذه الأغنية هي الوحيدة التي اشتبكت بسؤال الحب من بين القصائد المغناة للشاعر. وهو اشتباك تأمليّ على طريقة الشعراء الرومانسيين في التحسر على ماضي علاقة الحب بين الحبيبين. تحسّر على زمان مضى كان جميلاً. والقصيدة غنية بالأساليب الإنشائية كالنداء والأمر والاستفهام والتعجب، وتلك أدوات الشعر الغنائي الرومانسي، ولا سيّما في موضوع الحنين إلى الماضي. وبين هذه القصيدة وقصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي تماثل في الرؤيا وهو التفجع على الماضي، وكان بعض التماثل أيضًا في المعاني وترادف الألفاظ، فإبراهيم ناجي يقول:

يا فؤادي لا تسلْ أين الهوى
كان صرحًا من خيالٍ فَهَوى

ويقول محمود:

وبنينا من الأماني قصورا
ضاع يا حبُّ في الهوى ما بنينا

والقصيدة قصيرة:

يا ليـــالي الغـــرامِ عـــودي إلينا

وخـــذي الصَّـــفْـــوَ والمنى من يَدَيْنا

خـــــبِّري عـن غـــــرامنـــا وهوانا

أين راحت عـــهـــودُنا فـــيكِ أينا

أين نارُ الهـــوى عـــشـــقنا لظاها

وطربنـــا لـســحـــرها وانتـــشـــينا

كم أقـــمنا بشـــاطئ النيل عـــرسًـــا

ونجـــومُ الســـــمــــــاءِ ترنو إليـنا

وكـــؤوسُ الضِـــيـــاء تســري الهـــوينى

دائراتٍ مـــع النـســــــيـم علـيـنا

وبنينا مـــن الأمــــاني قـــصــــورًا

ضـــاع يا حبُّ في الهـــوى مـــا بنينا

بنى الشاعر قصيدته على بحر الخفيف [فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن] وجاءت بشكلها منفردة عن قصائده المغناة السابقة من غير تقسيم الأبيات إلى لازمة وإلى قوافٍ، إنما اعتمد الملحن الشطر الأول من البيت الأول لازمة للأغنية. ومن الأغاني التي قامت على بحر الخفيف أغنية «هذه ليلتي» لأم كلثوم، وتحتوي على مقطع يشبه في قافيته قصيدة نداء الماضي هذه، وهو:

والمســـــاء الذي تهـــــادى إليـنا

ثم أصـــغى والحبُّ في مـــقلتـــينا

لســـــؤالٍ عن الهـــوى وجـــــوابٍ

وحـــديث يذوب في شـــفـــتـــينا

يا حـــبـــيـــبي طاب الهـــوى مـــا علينا

لو حـــملنا الأيام في راحـــتـــينا

صـــــدفـــــةٌ أهدت الـوجـــودَ إليـنـا

وأتـاحــت لـقـــاءَنـا فـــالـتـــقـــينـا

وبالرغم من أن البحر واحد بين القصيدتين، والقافية واحدة أيضًا في المقطع المذكور، إلا أن اللحن مختلف، فقصيدة محمود تحسُّرية حزينة ذات إيحاء رثائي، فجاء الغناء حزينًا ساجيًا، في حين أنّ قصيدة جورج جرداق «هذه ليلتي» ذات بوح سعيد يحتفل بالزمن الخاص وهو (الليلة المحددة) فكان الإيقاع راقصًا واحتفاليًا[(٣٢)]

ح- أنا النيل

ألحان رياض السنباطي. غناء نجاح سلام، كتبت عام ١٩٥٦م.

تتبنى القصيدة بالحماسة الوطنية والمشاعر الانتمائية الصادقة لعروبة مصر من خلال التغني بقدرات نهر النيل على الدفاع عن تراب أرض الكنانة، وعلى صدّ المعتدين والطامعين. وقد غُنيتّ خلال العدوان الثلاثي على مصر، ضمن مسار الإعلام الوطني التعبوي الذي يغذي مشاعر الجماهير بالقوة المعنوية، وأحاسيس الفخر والصمود والتحدي. ولما كانت نجاح سلام لبنانية فإن في ذلك إشارة إلى تلاحم المشاعر القومية العربية في ذلك الوقت:

من كلمات القصيدة:

المجموعة:

أنـا الـنـيـلُ مـــقـــبـرةٌ لـلـغـــزاةْ

أنـا الشـعـبُ ناري تـبــيــدُ الـطـغــاهْ

أنـا المـوتُ فـي كـل شـــبــــرٍ إذا

عـــدوُّكِ يـا مـــصـــرُ لاحت خُطاهْ

منفرد:

يدُ الـلـهِ فـي يـدِنـا أجـــمـــعـــيْن

تـصـبُّ الـهـــلاكَ عـلـى المعـــتـــديـنْ

فـــشـــقـــوا إليـــهـم جـــحـــيمَ الغناءِ

أســـــوداً كـــــواســــرَ تحـــــمي العــــرينْ

منفرد:

سنمـــــضي لهم في لهـــيب الشـــــرزْ

ونزحـفُ للنصـــــــرِ زحـفَ القـــــدرْ

ونـغـــــــشى المعــــــاركَ من كلِّ فـجٍّ

ونثـــــبتُ حــــتى نلاقـي الظفـــــرْ

ومـن كـل بيـت ومـن كـل شـــــــبـــــــرِ

لظـى الموتِ يخــــرجُ مـن كل صَــــدرْ

علـى كلِّ باغٍ نســــوقُ الحِـــمـــــامَ

لتحـــــمي ترابَكِ يا أرض مِـــصْــــرْ

منفرد: لنا النصرْ

المجموعة: والموتُ للمعتدينْ

منفرد: لنا النصرْ

المجموعة: والموتُ للغاصبينْ

المجموعة: سنمضي رعودًا ونمضي أسودًا نردّدُ أنشودةَ الظافريـــــنْ

يتشكل بناء القصيدة كما هو واضح من أحد عشر بيتًا، لكن الملحن وزّعها بشكل يناسب المعمار الإيقاعي الحماسي. فجعل أول بيتين لازمة تتكرر بين الأبيات وتغنيها المجموعة [الكورال] في حين انفردت المغنية بستة أبيات متتالية. ويرينا المقطع الأخير كيف قسّم الملحن أيضًا بيت الشعر الواحد إلى قسمين: «لنا النصر» في قسم و«الموت للمعتدين» في قسم آخر، وكذلك البيتِ قبل الأخير. فهو تقسيم يخدم جوهر المعنى الحماسي بشكل ممتع.

تعددت القوافي وكانت كلها ساكنة، منتهية بصمت مكظوم كأنه التحدي، وقد شاد محمود قصيدته وفق بحر المتقارب على غرار قصيدته السابقة [الصباح الجديد] التي غنتها أم كلثوم. ومع أن البحر واحد بينهما غير أن اللحن افترق

فجاءت [أنا النيل] حماسية هادرة تتحدى، ووردت [الصباح الجديد] تأملية هادئة مستبشرة بالمباهج. ولعل الملحن الذكي أول من يستشعِر في القصيدة مضمونها فيحوّل اللحن إلى المقام الموسيقي المناسب.

دلالات القصائد المغناة:

- أثبت محمود حسن إسماعيل أن الشعر وسيلة جمالية ناجعة في تعزيز الشعور الجمعي كالشعور القومي الذي غلب على قصائده المغناة، وكذلك الحس الوطني الذي يذكي وجدان المتلقي العربي، فالشعر عندما يصبح أغنية تزيد تأثيراته الإيجابية.
- تبينت قدرته الفنية في اختيار اللغة الشعرية الملائمة لتكون أغنية يفهمها الجمهور الخاص والعام، وهي لغة تحمل بين حروفها إيقاعًا داخليًا متناسقًا. ولم أجد في سائر قصائده تلك كلمة واحدة بحاجة إلى العودة إلى المعجم لمعرفة معناها، وما وجدت كلمة تحمل معاضلة ما بين حروفها.
- أنبأت القصائد المغناة بخبرة الشاعر في اختيار البحور الشعرية الملائمة للمناسبات الوطنية والقومية والإنسانية بعامة.
- بدا أن الشاعر معماريٌّ موسيقيٌّ ماهر في تشكيل عدد الأبيات وحجمها واختيار القوافي الساكنة أو الطليقة.
- بالنظر إلى حجم القصائد المغناة فإنني أرى أنه عددٌ أغنى الثقافة الفنية اللازمة لموسيقى الشعر وموسيقى الأغنية.
- نوّع الشاعر بين البحور فاستخدم بحور: الرمل والمتقارب ومجزوء الوافر والخفيف ومخلع البسيط، واستطاع أن يثبت للشعراء أن بحر المتدارك المهمل في الشعر القديم يمكن أن يعود إلى الانتشار بسهولة، وذلك على غرار قصيدة [أغلى شعاع].
- اقترب الشاعر كثيرًا من بنية الموشح الأندلسي في عدد من قصائده المغناة، فكان في القصيدة ما يمثلها في أصالتها ومعاصرتها وحداثتها.

- حفّز الشاعر الموسيقيين الكبار للالتفات إلى أهمية تخصيب القصيدة باللحن والغناء، فقدّموا خبراتهم وعبقرياتهم اللحنية كمحمد عبد الوهاب ورياض السنباطي ومحمد الموجي. وقد لحن السنباطي خمس قصائد، ولحن عبد الوهاب اثنتين، ولحن محمد الموجي واحدة. كما غنى القصائد مشاهير الغناء العربي: عبد الوهاب وأم كلثوم وسعاد محمد ونجاح سلام وعبد الحليم حافظ وشادية.
- يلاحظ أن القصائد كلها قيلت وغنيت في عقد الخمسينات الذي كان يشهد المدّ الرومانسي الوطني على الصعيدين القومي والمحلي.
- أسهمت القصائد في تنمية الذوق الجمالي للكلمة العربية المغناة.
- أكدت القصائد جماليات اللغة العربية في تقبل اللحن على اختلاف مستوياته والمقامات على تنوعها.
- حصل الشاعر محمود حسن إسماعيل على أكبر نسبة في عدد القصائد المغناة قياسًا بعلي محمود طه وصالح جودت وكامل الشناوي وإبراهيم ناجي وأحمد فتحي والشعراء الآخرين.
- أكدت القصائد المغناة أن التفعيلة الشعرية العربية وحدة نغمية صوتية ذات مسافة زمنية يستطيع الملحن أن يدير أجزاءها بِحرّية نغمية كاملة. وأن تلحين الشعر أمر سهل للموسيقي المبدع.
- عززت القصائد مسار القصيدة العربية الرومانسية على كل الصعد الوطنية والوجدانية والإنسانية في مختلف الموضوعات الحياتية.
- بات من اليقين أن الشاعر محمود حسن إسماعيل امتلك موهبة فذة في بعث موسيقي روحه ومشاعره إلى موسيقى الألفاظ وإيقاعات الجمل.
- بذلك يعدّ محمود حسن إسماعيل رائدًا مميزًا من رواد كتابة القصيدة القابلة للتلحين والغناء، فهو مثقف خبير بالدرس العروضي العربي القديم. وذلك لأنه يحسن توفير التنغيم في تقسيم القوافي «فالتنغيم ظاهرة تطريزية من شأنها أن تحدد جهات القول وصنف الجمل وتوكل إليها مهمة تقطيع السلسلة الكلامية إلى وحدات تركيبية ودلالية مستقلة»(٣٣)

التشكيل الموسيقي في المجموعات الشعرية:

يغطي هذا العنوان الجانب الآخر من شعر محمود حسن إسماعيل وهو الشعر المطبوع في مجموعات شعرية مستقلة. وهو شعر مكتوب وفق الشكلين الرئيس في الشعر المعاصر: شعر البحور العربية [شعر الشطرين] والشعر القائم على وحدة التفعيلة. وقد اخترت أربع مجموعات شعرية متفاوتة في زمن الصدور لتطبيق الرؤيا، هيَ:

١- قاب قوسين (٣٤)
٢- لا بُدَّ (٣٥)
٣- صوت من الله (٣٦)
٤- القدس تتكلم (٣٧)

وهذه المجموعات الشعرية الأربع تمثل أهمَّ مظاهر التحولات الإيقاعية في شعر شاعرنا لما تضمنته من تنوع واسع في البحور والقوافي.

بانوراما الهندسة الإيقاعية:

محمود حسن إسماعيل شاعر غنائي ذو نزعة رومانسية ساطعة، وعلى الرغم من معايشته الفنية الزمنية لمجايليه من رواد شعر التفعيلة، إلا أنه واظب على إنجاز قصائده الأوفر وفق نظام الشطرين وما هو مسموح فيه من تحولات تفعيلية، لنجد أنه في أواخر أيامه كتب عددًا من القصائد القائمة على وحدة التفعيلة وذلك في آخر ديوان صدر له بعد وفاته، وسأقدم صورة بانورامية شاملة للبحور والمجزوءات وتحولات البنية في شعر الشطرين. وهي صورة غنية تكشف عن تجربة عميقة وموهبة متميزة في إدارة البنية الموسيقية في القصيدة القائمة على بحر الشعر العربي المتمثّل بالآتي:

أ- بحر الرَّجَز

يقوم بحر الرجز في صورته الأصلية على ثلاث تفاعيل من مستفعلن في كل شطر:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ولكن الشاعر لم يتقيد بشكلانية الرجز الأصلية، إنما نوّعها على النحو الآتي:

١- نصف الشطر (أربع تفاعيل):

دمج الشاعر تفاعيل مجزوء الرجز الرباعية [اثنين في كل شطر] حيث يبدو البيت في الشطرين بيتًا واحدًا ذا تفاعيل أربع منتهية بقافية ليأتي البيت الثاني منتهيًا بالقافية نفسها، وتبدو القصيدة قائمة على الأبيات الثنائية:

كلُّ حصاةٍ في الطريقِ أوْمأتْ تنتظرُ

كلُّ ذراتِ الأثير أقبلت تكبِّرُ

والريحُ من كل اتجاهٍ أيقظت ربابَها

وأسبلت على جبينٍ أفقِها أهدابها [صوت من الله، ص ٧٦].

وبذلك تكون كل [ثنائية] بقافية موحدة.

٢- نصف الشطر [رباعي وثلاثي التفاعيل]:

استخدم الشاعر التفاعيل بحيث تكون أربعًا في أشطر وثلاثًا في أشطر أخرى تتبعها:

إن كنتَ لا تعرفُ سرَّ دمعةٍ يذرفها الفقيرْ

يسقي بها خريفَهُ العطشانَ في لهاثِهِ المريرْ

فيزرعُ الوهمُ على جفونِهِ بستانَه النضيرْ

ثمارهُ دانية القطافْ

ظلالهُ وارفة الضفافْ [لا بُدَّ، ص ١١١].

٣- مجزوء الرجز:

يقصد به ورود تفعيلتين من مستفعلن في كل شطر. وقد التزم الشاعر بقافية موحدة في القصيدة:

حملتُ أمسي وغدي وسرتُ نحو الموعدِ
حتى وصلتُ شاطئًا يهمس بالتَّشَهُّـدِ
وترتــوي آفاقُــــه بالنــورِ والتعبــدِ
[صوت من الله، ٣٦].

كما استخدمه بهيئة فريدة تبدو فيها الهندسة الصوتية مقصودة ومشغولة بحرفية عالية:

من زهرةٍ على الغصـونْ لهفانةٍ إلى نِـداكْ
من دمعةٍ على الجفونْ ظمآنةٍ إلى رِضاكْ
من بسمةٍ على العيـونْ ولهانةٍ إلى ضِيـاكْ
[صوت من الله، ١٢٢].

ثمة تماثل نغمي دقيق بين [من زهرةٍ، من دمعةٍ، من بسمةٍ // على الغصونْ، على الجفونْ، على العيونْ // لهفانةٍ، ظمآنةٍ، ولهانةٍ // إلى نداكْ، إلى رضاكْ، إلى ضياكْ].

ينبئ هذا الاشتغال الإيقاعي على مخارج الحروف في الكلمات السابقة ذات الجرس الواحد عن تمكن الشاعر وقصديته من توفير الإيقاع الداخلي شكليًا ونفسيًا بين المفردات.

٤- تفعيلتان وأربعٌ وثلاث:

لعب الشاعر بموسيقى تفعيلة الرجز بحرّية واقتدار مدروسين، ولا سيّما في القصائد الطوال. وأحسب أنه فعل ذلك تجنبًا للملل من القافية الواحدة والنغم الواحد.

لا بُدَّ أن نسيرْ!!
ونجرفَ الأقدار من طريقنا الكبيرْ
ونعصرَ الرياحَ في تلفت المصيرْ
ونصعقَ الهشيمَ في احتضاره الأخيرْ

فلم يعد لركبنا وقوفْ

ولم يعد لدربنا عكوفْ [لا بُدَّ، ص٩].

فالسطر الأول يتكون من تفعيلتين، والأسطر الثلاثة التي تليه تتكون من أربع تفعيلات، والسطران الأخيران يتكونان من ثلاث تفاعيل. ونجد في القصيدة حرية واضحة في عدد الأسطر.

ومن الحري الإشارة إليه أن الشاعر بدا منحازًا للرجز بدليل أن أول (٦٣) صفحة من ديوان [لا بُدَّ] جاءت أشعارها على بحر الرجز.

٥- التفاعيل الخمس بقافيتين:

المقصودُ بذلك ورود البيت بأربع تفاعيل منتهية بقافية معينة، ثم يضيف الشاعر كلمة أو اثنتين تكونان تفعيلة خامسة بقافية مختلفة، وهي طريقة بنائية وردت أول مرة في المقامة الشعرية للحريري:

يا خاطبَ الدنيا الدنيـة إنها شَرَكُ الردى

وقـرارةُ الأكدارِ

دارٌ متى ما أضحكتْ في يومها أبكت غدا

بُعْدًا لها من دارِ (٣٨)

فلو قرأنا السطر الأول المنتهي بالردى وذهبنا إلى الثالث مباشرة لاستقام السياق وتتابع المعنى بوضوح، ولو قرأنا السطر الأول والثاني معًا لاكتمل المعنى كذلك.

وقد فعل محمود إسماعيل مثل هذا في قصيدته المعبد الحزين:

مَنْ ذلك الطارقُ لا صوتٌ ولا دقٌّ يدِ

هزَّ السكونْ

ولا عزيفٌ من خيالٍ مسَّ صمتَ الأبدِ

ولا ظنونْ

ولا رؤى عـــقلٍ مـن الأوهامِ مـــهـــتـــزَّ الـيـــدِ

ولا جنونْ

[قاب قوسين، ص ٢٣٦].

فالسطر الأول يضمُّ أربع تفاعيل من مستفعلن (وزحافاتها) في حين كوَّن السطر الثاني (هزَّ السكونْ) تفعيلة خامسة. وهذا المعمار الوزني نادر في الشعر العربي.

٦- تفعيلة واحدة مع نصف تفعيلة:

تبـدو قصيـدة سـارق الضيـاء أنشودة أو أرجوزة ذات إيقـاع قصيـر سـريع، استخدم فيها الشاعر تفعيلة ونصف التفعيلة أي مستفعلن ونصفها وهو [مُتَفْ] نصف مُتَفْعلن إحدى صور مستفعلن:

باللهِ يا ترابْ

يا عازفَ الخرابْ

يا مشجيَ السكونْ

بضجةِ المنونْ

يا ساقيَ الفضاءْ

تأوّه الفَناءْ [قاب قوسين، ص ٢٢٥].

فالتقطيع العروضي لأي سطر من الأسطر السابقة هو [تفعيلة مستفعلن أو مُتَفعلن ثم (مُتَفْ) نصف مُتَفعلن].

ب - بحر الرمل:

الصورة الأصلية لموسيقى بحر الرَّمَل هي [فاعـلاتن فاعـلاتن فاعـلاتن] لكن صورته الثانية [فاعـلاتن فاعـلاتن فاعلن] رائجة بشكل أوسع، لتقبلها الإيقاع الأسرع، وهذه الصورة شاعت في الموشحات الأندلسية:

جـــادك الـغـــيث إذا الـغـــيث همى

يـا زمــــــــانَ الـوصـلِ بـالأنـدلـسِ

مـــــــــا أرى وصـلـك إلا حُـلـمُـــــــــا

في الـكـرى أو خـلـســـــــةَ المخـــــتـلـسِ

وقـد نوّع الشـاعـر في اسـتـخـدام مـوسـيقـى هـذا الـبـحـر تنويعًا بنائيًا لافتًا للانتباه:

١- الرمل الأصلي:

مثل:

في طريق الـشــمس عــودي وأعــيــدي

عـــزةَ الـشـــرقِ على وجـــهِ الـوجـــودِ

[قاب قوسين، ص٨٢]

٢- الرمل الشائع:

مثل:

أنَـــا أمــــــيٌّ وهـــذا قـــلــمـــــي

إصــــــــــبعٌ يـكـتـبُ لـوحَ الـنـدمِ

[قاب قوسين، ص٢١٧]

٣- مجزوء الرمل:

هندس الشـاعـر البنيـة الصـوتيـة في هـذا المجـزوء بتشكيـلات متنوعـة تظهـر حرصه الشديد على الغنائية، فاستخدم هذا المجزوء على طريقة تفعيلتين في كل شطر:

ربِّ إنـــي لـــكَ عُـــــــــــــــــــدْتُ

مـن ســـــرابٍ فـــــــيــــــهِ تـهْـتُ

[قاب قوسين، ص١٠٤]

وجعل القـصـيـدة قـائمـة على قـافـيـة واحـدة. وبنـى بعض القـصـائد على ثلاث تفعيـلات وهـي قـصـائد أقـرب إلى الموشـحـات، إذ اعـتـمـد التـقـطيـع الإيقـاعي على أساس ثلاثة أبيات بقافية موحدة والبيت الرابع (القفلة) بقافية مختلفة:

مـــرت الـريـحُ عـلـى كـــوخـيَ فـي وقـتِ الأصـــيـلِ

وأنـا أصـــغـي مـع الأطـيـــارِ فـي ظـلِّ الـنـخـــيـلِ

وخـطـا الأيـام تـروي قـــصـــة الماضـي الـطـويـلِ

وحـــديـث الـفـــأس لـلـربـوةِ مـن ظـلْـمِ الـسـنـيـنِ

[لا بُدَّ، ص٩١]

كما استخدم [فاعلاتن فاعلن] في ثلاثة أبيات متتالية، فبدت القصيدة كأنها أنشودة للأطفال، عبر تنوّع القوافي في كل ثلاثة أبيات:

كلّما هبَّ صباحُ

وهفا كلُّ جناحُ

وعلى الربوةِ صاحُ   [صوت من الله، ص ٨٤]

وهكذا ظهر الشاعر في استخدامه هذا البحر موزّعًا موسيقيًا للنبرات الإيقاعية من خلال تغيير عدد التفعيلات وتعدد القوافي.

ج - بحر المتدارك:

سبق أن أسلفت الحديث عن هذا البحر عندما تناولت بالتحليل الصوتي قصيدته المغناة [أغلى شعاع] القائمة على المتدارك الكامل السالم [فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن] وأكدت أن الشعر القديم ولا سيّما قبل الخليل الفراهيدي خلا من هذا البحر، وأصبح البحر السائد بحر الخبب المشتق من بحر المتدارك (٣٩).

جاء استخدامه لبحر الخبب قليلاً، فهو بحر راقص تظهر فيه الغنائية النشطة بجلاء، وقد وظفه الشاعر بتنويع غنائي كثيف في القوافي على غرار هذا المثال:

حطّتْ كالنغمةِ في أذُني

صفراءُ صداها يلسَعُني

ويصبُّ أساها في بدني

نارًا بالرحمةِ تسقيني

بثمالةِ قدحٍ مفتونِ

يترنح في كفَ الساقي

ويجودُ بفضلةِ أرزاقِ

لم تلقَ لجرعتها كاسا

فأتت تتلمسُ أنفاسا

من صدرٍ صادٍ للكفنِ

[لا بُدَّ، ص ١١٧].

فاجتمع في القصيدة تفاعيل نشطة وقوافٍ متجددة، وهذا من شأنه أن يجعل القصيدة قطعة موسيقية مصوغة بكلمات.

كما استعمل الشاعر مجزوء المتدارك في قصيدة صلاة الجمال وقدّم تطريزًا إيقاعيًا متناسقًا بقوافٍ متناغمة متماثلة المقادير الصوتية والزمنية، مثل:

في شعابِ الغيوبْ وفجاجِ الزمــنْ

ظل عمري يلــوبْ في سعير الفتنْ

والضحى والغروبْ والربى والقــننْ

واختلاجُ الظلالْ

واعتلاج الرمالْ

كلها أين مالْ

مخــدعٌ للجمالْ عبقريُّ السكَــنْ

فالشاعر يشتغل على توافق الأناغيم بين المفردات والقوافي، وهو توافق يفضي إلى مشهدية بصرية جذابة الشكل في النظر، وممتعة الإيقاع.

د - بحر المتقارب:

يعد هذا البحر مع بحر المتدارك من دائرة (المتفق) لأن كلاً منهما يقوم على سبب ووتد. وقد وظف الشاعر هذا البحر في خمس قصائد في ديوان [صوت من الله]، ويبنى بحر المتقارب على أربع تفعيلات [فعولن فعولن فعولن فعولن].

وسبق للشاعر أن كتب أغنيتين وفق هذا البحر وهما: أغنية الصباح الجديد لأم كلثوم، وأنا النيل مقبرة للغزاة لنجاح سلام. وما يزال الشاعر في هذا البحر يستخدم أسلوبه نفسه في تعدد القوافي: كل بيتين أو ثلاثة أو أربعة على قافية معينة. غير أنه هنا اقترب من بناء قصيدة التفعيلة حين فصل تفعيلتين في مستهل القصيدة فظهرتا كأنهما لازمة، وذلك في قوله:

أصلّي عليكْ

وكلُّ الوجودِ صلاة وشوقٌ إليكْ

أصلي عليكْ

ونورُ الهدى ساطعٌ من يديكْ [صوتٍ من الله، ص ١١٤].

ثم جدّد اللازمة السابقة بلازمة أوفر تكرارًا في القصيدة وهي:

عليك الصلاةُ

عليك السلامْ

واستخدم الشاعر أيضًا [فعولن] في قصائده القائمة على نظام التفعيلة كقصيدتي [وجئت أصلي] و[السلام الذي أعرف] ووزع المساحات الإيقاعية على تكرار فعولن في السطر الواحد مرتين أو ثلاثًا أو ستًا بحسب الدفقة الشعورية:

من الشرق جئتُ

فعولن/ فعولُ

ومن كل أرضٍ أتيتُ

فعولن/ فعولن/ فعولُ

ولستُ نبيًا على كفهِ تسطع المعجزاتْ [القدس تتكلم، ص ١٢٣].

فعولُ/ فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولْ

فجاء السطر الأول بتفعيلتين، وورد الثاني بثلاث تفعيلات، وكان الثالث بستّ تفاعيل.

هـ - بحر الكامل(٤٠):

وزن بحر الكامل ثلاث تفاعيل في الصدر ومثيلها في العجز [متفاعلن متفاعلن متفاعلن]. وقد حاول الشاعر تجديد بنية هذا البحر من خلال تجاوز العدد المألوف في كل بيت شعري وهو ست تفاعيل، فجعله حرًّا متغيرًا بين ثلاثٍ وأربع وخمس وست مرتبة في بعض القصائد كما لو أن القصيدة قائمة على نظام التفعيلة وليس البحر. لكني أرى أن القصيدة قائمة على نظام بحر الكامل. يقول الشاعر من قصيدة (الله):

وهناك عند الفجرِ في إشراقةٍ كلظى الهجيرْ

وعلى خطا قمريةِ الإيماضِ يصفح نورُها كذبَ الصخورْ

روض رحيبٌ أجهشت فيه الزهورْ...

ونجده أحيانًا يقسّم البيت من بحر الكامل على هذا النحو -كما لو أنه شعر تفعيلة-:

فقراءُ ؟

لا واللهِ !!

بل نحن الذين شذا الإلهِ يضوعُ فوقَ تُرابهم [لا بُدَّ، ص ١٠١].

فنحن أمام ستّ تفاعيل من متفاعلن تمثل العدد المعروف لتفاعيل البيت الشعري المبني على بحر الكامل. فهو إذن مغرم بتجزيء البنية رغبة في التشكيل البصري الجديد للقصيدة ولا سيّما وضع علامات ترقيم لافتة للانتباه.

و- بحر الوافر:

يعرف هذا البحر بوزنه الشعري [مفاعلَتُن مفاعَلَتُن فعولُن]، وقد بنى عليه الشاعر بعض قصائده، مثل قصيدة [الله والزمن]، وظل على طريقته في بناء القوافي المتعددة لكل عدد منتظم من الأبيات، وفي هذه القصيدة قرابة عشر قوافٍ يختلف حرف الروي في كل منها. وفضلاً عما يقدّمه هذا التنوع من تشكيل موسيقي وبصري فإنه - حسب ما أرى - يمدُّ الشاعر بطاقة جديدة في تدفق رؤى القصيدة.

يقول:

أضيفٌ أنتَ حلٌّ على الأنامِ   وأقسمَ أن يُحيًا بالصّيــامِ

[صوت من الله، ص١٠٦].

ثم نراه يقدّم تشكيلاً آخر في قصيدة (هو الله) فيستهلها ببيتين يتبعهما أربعة مختومة ببيت تعود قافيته على البيتين في أول القصيدة. ثم بعد ذلك يكتب خمسة أبيات بقافية معينة يليها بيتان بقافية مختلفة، وبيتان آخران بقافية مختلفة أيضًا ثم أربعة ثم اثنان. وكل حزمة من الأبيات أخذت قافية لا تشابه الأخرى.

ومن المستهجن الغريب أن يزجّ الشاعر بحر الرجز بعد البيت الرابع والعشرين

فبعد أن يقول من بحر الوافر:

وطار الطيــــرُ وانكشفَ الحــــجـــابُ

وغنّى في مــــســـابحــــه الســــحـــابُ

ينتقل دون تمهيد أو ضرورة إلى إيقاع بحر الرجز فيقول:

يا نفسُ لا حدودْ

لا قيدَ لا سدودْ

لا جسمَ لا وجودْ

تبخّر الطين الذي في بَدَني

وانصهر السور الذي حدّدَني

وليس من تسويغ لهذا الإقحام إلا توقعان: الأول إن أبيات الرجز هي قصيدة أخرى وردت سهوًا في نهاية القصيدة الأصلية المبنية على بحر الوافر. والتوقع الثاني إن الشاعر أراد تجريب كتابة قصيدة بإيقاعين مختلفين وذلك مستبعد، لأن الشاعر في كل شعره يقيم تشكيلاً موسيقيًا داخل حدود تفاعيل البحر نفسه.

ولو جاء الإيقاع متناوبًا بين متفاعلن ومستفعلن لجاز لنا أن نقول إنه

استخدم تناوب تفعيلتين على غرار بعض قصائد أدونيس(٤١)

كما وظف تفعيلة الوافر [مفاعَلَتن] في قصيدة قائمة على نظام التفعيلة وهي قصيدة [صوت المعركة]:

سمعتكَ توقظُ الموتى

مفاعَلَتُن / مفاعَلَتُن

وَتُرْعِشُهُم..

مفاعَلَتن

وتنشُرهُم

مفاعَلَتُنْ

على خَلَدي !!

مفاعَلَتُنْ

وتقرعُ راحتاك البابَ حولَ سكينةِ الأبدِ !!

مفاعَلَتُن / مفاعَلَتُن / مفاعَلَتُنْ / مفاعَلَتُنْ

نلاحظ أنه وزّع الزمن الموسيقي للتفاعيل بنظام أفقي ثم عمودي ثم أفقي.

ز- بحر الخفيف:

مفتاح هذا البحر [فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن]. وقد وظفه الشاعر في قصائده على هيئتين موسيقيتين:

الأولى: الهيئة التقليدية، إذ جاءت قصيدته [جنازة الرق] في ما يزيد على ستين بيتاً تنتهي بقافية واحدة لم يتغير فيها حرف الروي:

أنـا والـكـوخُ والـظـلام ولـيـلُ

بجـمـيـعِ الأسـرارِ مُـدَّتْ يداهُ

وربـابـي مـدنـدنٌ يشـرب اللـيـلَ

ويسْـقـي مـن كـلّ لحـنٍ دُجـاهُ

[قاب قوسين، ص٤٢].

الثانية: الهيئة الجديدة، حيث هَنْدسَ الشاعر شكل القصيدة [الله والشرك] بطريقة سداسية، خمسة أبيات متحدة القافية والروي، والسادس ذو قافية مستقلة مشتركة مع مثيلاتها في المسدسات الأخرى في القصيدة:

كانت الأرض قصةً من ظلامِ
وتناجت بها قوافلُ الأيامِ
واستطارت بها نفوسُ الأنامِ
فهْيَ إعصارُ جنةٍ في قتامِ
والبرايا في قبضتيه أسارى

[صوت من الله، ص٦٢].

فاستخدم الشاعر الشطر الواحد من بيت بحر الخفيف مستقلاً بقافية، ولم يستخدم الصدر والعجز كما في قصيدة جنازة الرق سابقة الذكر. وقد منحه هذا التشكيل فرصة للاتساع بعدد أبيات القصيدة، وتنوّع الرؤى.

ح - بحر الطويل:

مفتاح هذا البحر [فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن] أو [فعولن مفاعيلن فعولن فعولن] أو [فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن].

وهو من البحور التي ليس لها مجزوء، وأحسب أن ذلك لم يعط فرصة لشاعرنا بأن يستخدمه في هيئات موسيقية تتعدد فيها القوافي. فقصائده على بحر الطويل قليلة. أما التي اطلعت عليها فقد جاءت مبنية وفق الوزن الشعري التقليدي لهذا البحر:

يقول في قصيدة سيف الله:

ونادى منادٍ للضياء فكبّرتْ
جفوني وصلّت للنداءِ خواطري

[لا بُدَّ، ص٧٧]

ووجدت له في ديوانه [قاب قوسين] قصيدتين على بحر الطويل وردتا متتابعتين، يقول في الأولى:

تجولتُ في صحراء تلك العجائبِ

وفي سرِّها المطمور حول الحواجبِ

وفي القصيدة الثانية يقول:

أريد لقاءَ اللهِ لا لمتابةٍ

ففي كلِّ سرٍّ منه تسكنُ توبتي

[قاب قوسين، ص٨٧، ٩٧].

ففي القصائد الثلاث كانت روح الشاعر هادئة، والانفعال الموسيقي رتيبًا، وأحسب سبب ذلك التزام الشاعر بالقافية الموحّدة، إذ لا يسمح له هذا البحر بتجزيء البيت والانطلاق إلى هندسات صوتية تجدد طبيعة الإيقاع الرتيب.

ط - بحر البسيط:

تقوم موسيقى هذا البحر على [مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن] ومع أنه ذو مجزوءات عدة إلا أن الشاعر لم يستخدم من مجزوءاته إلا المخلع [مستفعلن فاعلن فعولن] وذلك في الأغنيتين المعالجتين في موضع سابق وهما [بغدادُ يا قلعةَ الأسود] و[النهر الخالد].

وقد ورد هذا البحر في قصيدته [معجزة على النهر] وهي قصيدة طويلة قالها بمناسبة بناء السد العالي، وللقصيدة قافية غريبة نادرة طوّعها الشاعر باقتدار، يقول منها:

أوقفْ خطا الدهر واسمعْ عند وقفتِهِ

صوتًا تكبَّر تقديسًا لرهبتِهِ

[قاب قوسين، ص٦١].

ي - بحر السريع:

مفتاح بحر السريع هو [مستفعلن مستفعلن فاعلن] حضر هذا البحر في قصيدة [داعٍ إلى الله] أي المؤذن. ولمّا كان الأذانُ نداء للإيمان فقد جعله نخبةٌ من المؤذنين ترنيمات صوتية معبّرة من الترجيع والتكرار الانفعالي المؤثر في النفس فتخشع وتطمئن وتستجيب. وأراني أحسب الشاعر فطن إلى الوظيفة النفسية للأذان تلك التي تجعل كلمات الأذان ترنيمًا، فبنى قصيدته وفق طراز معماري من الهندسة الصوتية التي يأنس بها السمع والجوارح فجعل القصيدة ثلاثية أي مقسمة إلى ثلاثة أبيات في كل منها فكرة جديدة، فجاءت قوافي صدور الأبيات متجاوبة وموقّعة بالمقدار الصوتي الواحد، وكذلك قوافي الأعجاز. فنشأ عن ذلك مداميك إيقاعية قلّما استخدمها شاعر في بحر السريع.

مثال ذلك:

	قوافي الصدور	قوافي الأعجاز
الثلاثية الأولى	النهى	المأثمِ
	المنتهى	الأنجمِ
	نصَّها	الفمِ
الثلاثية الثانية	شدا	فجرِهِ
	الصدى	ثغرِهِ
	معبدا	طُهْرِهِ
الثلاثية الثالثة	جوِّهِ	فرحتِهْ
	شدوِهِ	صَيْحتِهْ
	يَرْوِهِ	نشوتِهْ

ففي كل ثلاثية حزمتان إيقاعيتان إحداهما لحروف الروي في الصدور، والثانية لحروف الروي في الأعجاز. أما الثلاثية في شكلها الوارد في الديوان فهي:

وشاعرٍ في الفجرِ يسبي النهى

بسورةٍ جلّت عن المأثمِ

خياله من سدرة المنتهى

ولحنُهُ من وترِ الأنجمِ

عفٌّ الترانيم إذا نَصَّها

كادت تضيء الطهرَ فوق الفمِ

[صوت من الله، ص١٠٠].

فالشاعر بنى القصيدة على تسجيع وترجيع يوافق فكرة التكرار في جمل الأذان. في مثل هذه القصائد تتأكد مقولة أن الموسيقى في شعر محمود حسن إسماعيل إنما هي نابعة من أناغيم روحه المشبعة بالترنيم الديني والرومانسي وشفافية التأمل بأصوات الطبيعة. إنه صانع مقادير إيقاعية بامتياز.

ك- بحر المجتث (٤٢):

يقوم هذا البحر على تفعيلتين في كل شطر [مستفعلن فاعلاتن]، وقد استخدمه الشاعر بطريقتين، فوردت قصيدة [الله والتوبة] مصوغة بتدفق انفعالي باستناد إلى طبيعة البنية الصوتية في حرف الروي الممدود المشبع بالمساحة التنفسية في الياء.

يقول الشاعر:

وشاطئٍ في يديهِ

كفارةٌ للخطايا

ومن الطريف أن آخر بيت في القصيدة جاء مختومًا بحرف النداء (يا) تساوقًا مع القافية. فالنهاية خطاب لله سبحانه وتعالى:

غفرتَ أمْ لم فإني

ما زلتُ أدعوكَ يا... يا [صوت من الله، ص ٥٤-٦٠].

ولكن الشاعر أضاف [يا ربَ] في ختام القصيدة، وذلك لإعطاء تفسير ملائم

لحرف النداء يا، فلو تُركَ البيت على حاله، لظهر المعنى حاملاً إيحاءً بالسخرية أو النكتة غير اللائقة.

أما الطريقة الثانية ففيها وحّد الشاعر قافية الصدر والعجز، مع أن القصيدة أحادية أي جاء كل بيت مستقلاً بقافيته ومعناه، على النحو:

لا، لن أقولَ الوداعا

ولن أعيدَ القناعا

فلَيَسَ للذنب عُمْرُ

وليس للقلبِ سِرٌ [صوت من الله، ص٤٨].

استنتاج:

١- أرى أن الشاعر محمود حسن إسماعيل شاعر غنائي بامتياز، استطاع أن يجدد في البنية الإيقاعية للقصيدة التقليدية القائمة على بحر الشعر العربي المعروف، عن طريق التصرف الواسع المدروس في مسألة تعدد القوافي في القصيدة الواحدة. وأرى أن سبب تعدد القوافي يعود إلى طول القصيدة التي يزيد عدد أبياتها عن خمسين بيتًا من نحو، والحس الموسيقي العميق في وجدان الشاعر من نحو ثان، ورغبته في الخروج من ملالة القافية الواحدة التي قد تعيق تجدد الرؤى الجزئية في النص من نحو ثالث.

٢- وردت الأوزان الشعرية جميعها صحيحة، ومستندة إلى الجائز من تحولات التفعيلة العربية، فإلى جانب القصيدة المبتناة على نظام البحر استخدم أيضًا الهندسة الموسيقية المعتمدة على نظام التفعيلة ولكن بصورة قليلة.

٣- برع الشاعر في إقامة بُنى صوتية منغمة بأقيسة زمنية مضبوطة تراعي تطابق بنية الكلمة نفسها، حيث بدت بعض المقاطع قطعًا موسيقية قائمة على الترجيع الموقع بانتظام يجعل القصيدة أحيانًا حفلةً من الرقص على غرار هذا المثال:

من زهرةٍ على الغصونْ لهفانةٍ إلى نِداكْ

من دمعةٍ على الجفونْ ظمآنةٍ إلى رضِاكْ

من بسمةٍ على العيـونْ ولهانةٍ إلى ضيِاكْ

فثمة تماثل دقيق بين عدد الأحرف في الكلمات المتناغمة صوتيًا في مخارج الحروف ومقاديرها الصوتية والزمنية.

٤- أفاد الشاعر من بنية الموشح الأندلسي وزاد عليه وتصرّف بالقوافي حسب ما تمليه عليه الرؤيا.

٥- يسَّرت البنى الصوتية المتناسقة في القصيدة تلحين الأسطر وغنائها، لذلك عُني الموسيقيون الكبار كعبد الوهاب ورياض السنباطي ومحمد الموجي بتلحين قصائده وتحويلها إلى أغنيات، ولا سيّما أنها قصائد تنبض بقضايا الإنسان والوطن والقومية والمشاعر الدينية والأحاسيس الوجدانية.

٦- قدمت قصائده نماذج جديدة لمعمارية الموسيقى الشعرية القائمة على تحولات المداميك وتناسقها وتآلفها مع التنغيم الكلي للقصيدة.

٧- أسهمت قصائده المغناة في رفع سويّة الكلمة الملحنة من العامية إلى الفصيحة، كما قدمت للعربية مشاركة فاعلة في مجال تذوق الشعر المغنى، ومضاعفة الانتماء إلى جماليات اللغة العربية، وأساليبها في التعبير.

٨- أثبتت قصائده المغناة أن فلسفة الموسيقى الشرقية تستند بثقة إلى أوزان الشعر العربي ولا سيّما بالزمن الصوتي للتفعيلة التي هي وحدة نغمية قابلة للمدّ والإشباع والتقطيع والترجيع والضغط والتخفيف والإطالة والقصر وغير ذلك من تحولات الأنغام في الكلمة الواحدة.

٩- أكثر محمود حسن إسماعيل من الهندسة الصوتية المقطعية الثابتة في شعره «تلك الهندسة الناتجة عن تماثل المقاطع الصوتية مع بعضها بعضًا تماثلاً ثابتًا لا يتغير طوال النص الشعري، وكذلك تماثل الصيغ التفعيلية العروضية على اعتبار أن هذه الصيغ هي محصلة تضافر المقاطع الصوتية»(٤٣)

الفصل الثاني

المعمارية الموسيقية في شعر التفعيلة

يعترف تاريخ الشعر العربي للخليل بن أحمد الفراهيدي بفذوذيته في اكتشاف موسيقى الشعر عن طريق تحديدها بالبحور التي نستخدمها منذ ذلك العهد حتى الآن. فعرفنا أن كل بحر يتكون من تفاعيل متساوية عدديًا في كل شطر.

فقد قام الخليل بالدرجة الأولى باكتشاف النسب الصوتية الإيقاعية ولا سيّما المدد الزمنية المنطوقة المسموعة في المقاطع اللفظية الأصلية.

وفي الوقت نفسه استطاع الخليل وهو عالم رياضيات أيضًا أن يكوّن من الصوتين المتحرك والساكن وحدات إيقاعية مستقلة تكون كل وحدة منها كمية زمنية أسماها (التفعيلة)، واستنتج بعد قراءة الشعر العربي المنجز منذ شعرِ ما قبل الإسلام حتى وقته أن التفاعيل السائدة القارّة هي [مستفعلن، فعولن، فاعلاتن، مفاعيلن، مفاعلتن، متفاعلن، فاعلن، مفعولاتُ] وأن كل بيت يتألف من تكرار التفعيلة نفسها عددًا متساويًا من المرات في كل شطر وذلك في البحور الصافية [الرجز، والمتقارب، والهزج، والمتدارك، والرمل، والوافر](٤٤)

أو تجتمع في كل شطر تفعيلتان مختلفتان لكنهما متحدتان بالتكرار المتساوي على نحو البحر البسيط في مستفعلن فاعلن، والبحر الطويل في فعولن مفاعيلن، أو تتكرر في الشطر تفعيلة واحدة ثلاث مرات أوسطها مختزلة كالبحر المديد، أو تتكرر تفعيلتان متشابهتان بينهما تفعيلة مختلفة كالبحر الخفيف.

فمن الثابت الواضح أن الخليل أقام عمله هذا على أساس صوتي إيقاعي، فصارت التفعيلة وحدة قياس رئيسة في القصيدة كلها، ولما كان تشابهها وتكرارها منتظمًا في كل بيت، فقد جعل لهذا التشابه والتساوي اسمًا جامعًا

لهيكلية القصيدة وهو (البحر). ومن الثابت أيضًا - حتى الآن - أن ليس بين أيدينا ما يثبت أن شعراء ما قبل الإسلام كانوا يعرفون ما عرفه الخليل، لكننا مطمئنون - حتى هذه الساعة أيضًا أن الشعر كان سليقة عفويّة قائمة في إنجازها الشعري على ما هو مسموع متداول من تنغيمات حيث أصبح هذا المسموع المألوف سائدًا في الصيغة الشعرية المتداولة.

واغلب ظني أن هذا صحيح، إذ ما زلنا نسمع شعرًا محكيًا من شعر الشطرين من شعراء النبط والبادية والمجتمعات الشعبية يظهر موزونًا كامل الوزن علمًا بنهم أميون لا يعرفون أوزان الشعر العربي، وإنما قادتهم الغريزة الموسيقية إلى كتابة الشعر الموزون باعتماد على المسطرة السمعية الخاصة. وليس أدل على ذلك أيضًا من سلامة الأوزان في الأزجال الشعبية المتوارثة.

فالخليل سمّى البحور وفق معيار التفعيلة تكرارًا واختلافًا، وكانت التسمية من أجل التفريق بين الهياكل الخارجية في القصائد، تلك الهياكل المؤسَّسة على قافية تنتهي بحرف واحد يشكل الهندسة الصوتية المنتظمة في خاتمة كل بيت.

فالأصل العظيم في جهود الخليل هو اكتشاف التفاعيل التي تجري عليها إيقاعات الشعر العربي، أما أسماء البحور فأمر استنتاجي لاحق. فهي مسميات لما بعد إنجاز القصيدة، لأن الفاعلية الجوهرية في بناء الأبيات هي لنظام التفعيلة داخل البيت، فهي التي تتكرر مرتين أو ثلاثًا أو أربعًا أو تستعين بأخرى على غرار [فعولن مفاعيلن، ومستفعلن فاعلن].

ومما يثبت أن أسماء البحور إضافة لاحقة هو أن الشعر العربي ما زال قائمًا على هندسة موسيقى التفاعيل الثماني سواء في شعر الشطرين أو الشعر ذي البنية المفتوحة المسمى شعر التفعيلة. ولم يستطع شاعر أو باحث أن يضيف تفعيلة تاسعة، لأن التفاعيل الثماني وحدات موسيقية كل وحدة منها مؤسسة على تناوب المقطع القصير والطويل أي المتحرك والساكن وهما الصوتان الجوهريان في أي كلام شعري أو غير شعري. إن ثبات هذه التفاعيل طوال هذا التاريخ الشعري الطويل لدليل على التأصيل الموسيقي

لمسألة التفعيلة. وهو فيما أرى تأصيل لنظام المسافات الزمنية للحروف والمقاطع المنطوقة.

والدليل الآخر على هامشية أسماء البحور وأنها إجراء معرفي كان ضرورة تيسيرية في البداية ثم تضاءلت أهميتها هو تلاشي أسماء البحور تدريجيًا في الشعر الإنجليزي(٤٥).

والشعر الإنكليزي القديم قائم على بحور أيضًا وعلى التفعيلة [Feet] غير الملتزمة بقيد معين، فهو يستند بالدرجة الأولى في موسيقاه على إيقاع القافية [Ryttim] وعلى مقياس المقاطع المشدّدة [Stressed Syllables] وغير المشددة [Unstressed Syllables]. ويمكن ملاحظة طبيعة القافية في أي سوناتا لشكسبير.

إن السطور الماضية تثبت أن الشعر في كل البيئات الثقافية يقوم على موسيقى معينة عمادها المقادير الزمنية في أصوات المقاطع من حيث التفعيلة، وتشابه الصوت الأخير في القافية المتبادلة.

يبدو أن جميع الشعر في العالم مؤسس على وحدات نغمية متفق عليها هي التفاعيل أي أوزان موسيقية معينة. كما أخطأ العديد من دارسي موسيقى الشعر حين أطلقوا على شعر التفعيلة [الشعر الحر] (Free verse)، لأن كلمة الحرّ غامضة، لا نعرف هل المقصود حرٌّ من الموسيقى أم حرٌّ الشكل، فضلاً عن أن كلمة الحرّ توحي بالفوضى، وكذلك اجتهد محمد نويهي وأسماه الشعر المنطلق. من هنا رأينا تي. س. إليوت يقول «ليس هناك شعر حرٌ لمن يريد أن يتقن عمله. وأنا خير من يعرف أن كثيرًا من النثر الرديء قد كتب باسم الشعر الحر. إن الشاعر الرديء هو وحده الذي يرحّب بالشعر الحر كوسيلة للخلاص من الشكل، إن الأشكال تحتاج إلى أن تحطم ويعاد صنعها من جديد، أما أن يتحرر الشعر تمام التحرر من كل شكل فلا»(٤٦)

ويضيف إليوت مناقشًا قضية موسيقى الشعر «سواء أكان الشعر يقوم إيقاعه على نظام نبر المقاطع، أم كان إيقاعه يقوم على عددها وسواء أكان الشعر

مقفى أم كان غير مقفى، وسواء التزم شكلاً محدّدًا أم تحرر من الشكل، فإنه لا يستطيع أن يستغني عن صلته باللغة المتغيرة التي يستعملها الناس العاديون في اتصالهم بعضهم ببعض. إن موسيقى الشعر ليست شيئًا منفصلاً عن المعنى وإلا وجدنا شعرًا له جمال موسيقى كبير دون أن يكون يعني شيئًا. بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباط حيوي، وكلنا يعرف أن معنى القصيدة قد يضيع تمامًا إذا ترجمت إلى كلمات منثورة. فالمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل، فإذا ترجم هذا الشعر إلى نثر، لم يؤثر فينا ذلك التأثير الكامل، لأنه في هذه الترجمة لا يفقد الموسيقى فحسب بل يفقد جزءًا منه هو المعنى»[٤٧].

وربما كان محمد نويهي أكثر الباحثين اتزانًا وعمق رؤيا عندما قال: «نحن لا ننظر إلى الشكل الجديد القائم على وحدة التفعيلة العروضية إلا كمرحلة انتقال، كقنطرة يعبر عليها شعرُنا إلى ميادين أعظم اتساعًا، وتطوير أبعد مدى وأعمق جذرية، فإذا كنا نقبله ونرحب به بل نشجعه أقوى تشجيع نستطيعه، فما ذلك إلا لما نعقد عليه من آمال الغد، ولإدراكنا أن هذا الشكل الجديد هو بارقة الأمل الوحيدة التي تبدو لنا في تطوير الشعر العربي حتى يبلغ ما نريد»[٤٨]

ومن المتعارف عليه أن الإرهاصات الأولى لشعر التفعيلة بدأت في أوائل القرن العشرين إلى أن توّجَها وعزّز شرعيتها تي. س. إليوت في قصيدته [Waste Land] الأرض اليباب عام ١٩٢٢م. فقدمت نقلة نوعية شجاعة على صعيد البناء الفني وعلى صعيد الرؤيا. وأثّرت في الأساليب الشعرية العالمية تأثيرًا ملحوظًا.

وتكشف البحوث المختلفة والتّقصيات النقدية في الشعر العربي الحديث أن ثمة شعراء بكّروا في استلهام أسلوب إليوت في استخدام وحدة التفعيلة، من مثل بديع حقي وعلي باكثير ومصطفى وهبي التل وآخرين، وتداخل هذا التبكير بالتماع نازك الملائكة في قصيدتها الكوليرا عام ١٩٤٧م، أي بعد خمسة وعشرين سنة من قصيدة إليوت، تلك القصيدة المبتناة على تفعيلات [فَعْلن، فعِلن، فاعِلِ]

وهي تفعيلات خاصة بموسيقى الخبب، إذ لا يجوز في الخبب استخدام [فاعلن] ولا يجوز في المتدارك استخدام [فعْلن].

وقد حظيت هذه النقلة الشكلية باهتمام الشعراء والباحثين، ثم بعد خمسة عشر عامًا أصدرت نازك الملائكة كتابها النقدي الشهير (قضايا الشعر المعاصر) تؤكد فيه شرعية شعر التفعيلة بحماسة عالية، لكنها وقعت أيضًا في التسمية الخطأ «الشعر الحر» وهي تقصد الشعر المكتوب وفق وحدة التفعيلة وتعدد القوافي. فقالت مدافعة عن شرعيته:

«وهؤلاء المتعصبون ما زالوا يرددون قولاً مضمونه أن الشعر الحرّ ولد غير شرعي فلا علاقة له بالشعر العربي. وأنا قد أثبتُ بالأدلّة العروضية في هذا الكتاب أن ذلك الرأي باطل، فإن شعرنا الجديد مستمدّ من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه حيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خليلية وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة»(٤٩)

نازك الملائكة على صواب في هذه المسألة فشعر التفعيلة ابن شرعي لشعر الشطرين، وهذا ما يؤكد أن الشعر العربي قائم في الأساس على (التفعيلة). ففي البيت الشعري مثلاً تنتظم ثلاث تفعيلات من متفاعلن في كل شطر:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

فتجيء التفعيلات في شكل أفقي في حين تأتي هذه التفعيلات بشكل درج عمودي إلى أسفل إذا حوّلناها لشكل شعر التفعيلة بهيكلية ما مثل:

«بقلوبنا

نَبتَ الهدى متفتّحًا

وبصبرنا

صعد الهوى

لمسائنا».

أو:

«بقلوبنا نَبتَ الهوى

متفتحًا

وبصبرنا

صعد الهوى لسمائنا».

غير أن المثال السابق هو أبسط أشكال المقاربة الموسيقية بين شعر الشطرين وشعر التفعيلة، وهي مقارنة سطحية ليست كافية لإثبات الفاعلية الجوهرية للقصيدة الجيدة المكتوبة على نظام التفعيلة، ذلك لأن هندسة نظام التفعيلة تقوم على ما هو أعظم من ذلك، وهو قبول التفعيلة للتفكيك من أجل خدمة الرؤيا وأسلوبها، وهذا التفكيك هو التدوير الذي يعني في الدرس العروضي القديم تقسيم الكلمة بين آخر الشطر الأول وبداية الشطر الثاني مثل قول أبي العلاء المعرّي:

تَعَبٌ كلها الحياةُ فما أعْجبُ إلا من راغب في ازديادِ

ب ب – –/ ب – ب –/ ب ب– –/ ب ب– –/ – – ب–/ – ب –

فالشطر الأول ينتهي بـ (أعْ) ويبدأ الشطر الثاني بِـ (جبُ).

أو قوله في القصيدة نفسها:

إنَّ حزنًا في ساعة الموتِ أضعافُ سُرور في ساعة الميلاد(٥٠)

ينتهي الشطر الأول عند [أضعا] ويبدأ الشطر الثاني بـ[فُ].

أما التدوير في نظام التفعيلة فلا يأتي إلا في آخر تفعيلة في الشطر، حيث تتجزأ التفعيلة لتكمّل جزأها الثاني في بداية السطر اللاحق مباشرة. على غرار قول درويش في مقطع حواريّ:

«– لا أعرفُ اسْمَكِ

مُتْفاعلن/ مُتَ

– – ب – / ب ب

– سمِّني ما شئتِ

فاعلنَ/ مُتْفاعِ

– ب –/ – – ب

- لست غزالة

لن/ مُتَفاعلن

كلاّ ولا فرسًا

متّفاعلن / مُتَفا

- - ب - / ب ب -

- ولستُ حمامة المنفى

عِلن/ متَفاعلن/ مُتَّفا

ب -/ ب ب - ب -/ - -

ولا حوريّة

علن/ مُتَّفاعَلن

ب - / - - ب -

- من أنت؟ ما اسْمُكِ؟

متّفاعلن/ مُتَ

- - ب - / ب ب

- سمّني لأكونَ ما سمَّيْتني

فاعلن/ متفاعلن/ متّفاعَلن

- ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -»(٥١)

هكذا يمنح التدوير في (نظام التفعيلة) الشاعر حريّة رحبة في بناء الأسطر وفق طبيعة الفكرة. وسبب ذلك هو أن التفعيلة وحدة موسيقية مرنة ومطواعة تقبل التجزيء بسهولة عند الشاعر العارف بموسيقى الشعر. وأحسب المقطع الشعري السابق من أصعب المقاطع المدوّرة ولذلك اخترته. ويستطيع القارئ الكريم أن يستزيد من مفهوم التدوير عند تأمله لتقطيع القصائد الواردة في هذا الكتاب.

فنظام التفعيلة نقل المبنى الموسيقي الثابت في شعر الشطرين إلى مبنى متحرك ليّن يشكّله حسب اتجاهات فكره ومعانيه حيث تتحول الموسيقى من صلبةٍ إلى سائلة، دون أن تفقد الخواص الجوهرية من الإيقاعات والتنغيم.

إن نظام التفعيلة في الشعر» لا يُدخل على لغتنا العربية شيئًا ينافي طبيعتها، ولا يقحم على شعرنا العربي عنصرًا يجافي عبقريته الخاصة إذا سمحنا لهذه الطبيعة، وهذه العبقرية بالنمو الطبيعي والاتساع المشروع. فالخصائص الأساسية للشعر الجديد ليست إلا استكشافًا لمقدرات في اللغة لم تستَغَلّ وتنمية لبذور لم تستثمر وليست إلا عودة بالشعر إلى سرّ حيويته»[٥٢].

ومن البدهي كذلك أن «موسيقى اللفظ لا تنشأ منه هو، بل تنشأ أولاً من علاقته بالألفاظ التي تسبقه مباشرة والتي تتلوه مباشرة. وثانيًا من علاقته العامة بسائر السياق. وهذه علاقة أكثر غموضًا. وهناك مصدر ثالث لموسيقى اللفظ هو علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى، أي درجة اللفظ في إحداث ترابط الخواطر»[٥٣]. ولا شك أن هذا الرأي ينطبق على المقطع الشعري السابق.

ومثلما تنقلب الهندسة المدنية على طرز البيوت التقليدية القديمة انقلب نظام التفعيلة على شعر الشطرين، وهو ليس انقلابًا نافيًا للأساس الموسيقي، إنما هو تعديل شكلي أدى إلى اتساع حرية الشاعر في التصرف بعناصر المبنى الشعري ومضامينه أيضًا.

إن الشعر بفطرته البدائية انفعال لغوي غنائي بأسلوب ما. أو كما قال (كانط) في تعريف الأدب (إنه لعب لغوي فني خلاّق). وهو قريب الشبه - كما أسلفت - بلعبة كرة القدم، فاللاعبون يجددون مهاراتهم ويبتكرون خططهم في اللعب من أجل تسديد الأهداف بأفضل الأساليب الفنية الممتعة، لكنها لعبة مثل سائر الألعاب الرياضية قائمة على قيود وشروط. فاللاعب يمارس حريته تحت رقابة الحكم وقوانين اللعبة. وهكذا الشاعر يفيض بقصيدته محافظًا على شروط الموسيقى، وشرط السلامة اللغوية فإذا صلحت لعبة كرة القدم دون شروط وحَكَم، صلح الشعر دون موسيقى.

لكل فن شروطه، فالعبرة في أن تبدع أجمل قسط من الحرية داخل القيد، وإلا انتفت صفة الفن عن الشعر.

وبالرغم من كل ذلك يظهر السؤال العفوي بقوة: وهل كل شعر ملتزم بالموسيقى وسلامة اللغة شعر متميز؟ الإجابة: لا. ثمة شعر كثير موزون - سواء أكان من شعر الشطرين أم من نظام التفعيلة - فاشل فنيًا وعاجز عن التأثير الجمالي والإضافة الدلالية النوعية. فالموسيقى في الشعر ليست هدفًا رئيسًا إنما وسيلة ذهبية، وسلامة اللغة ليست سوى مدخل للإبداع اللغوي. فكم من النثر الفني المتوهج تجاوز شعرًا منظومًا بتكلف وتصنع وذهنية باردة.

فالعبرة تكمن في فن إدارة الموسيقى وفن تثوير اللغة الشعرية والصور الفنية وكمائن المقاصد والإلماعات البلاغية. فالقصيدة الناجحة وجبة متكاملة معدّة بنسب جمالية ونفعية، تنسجم مكوّناتها الصغيرة والكبيرة بعضها ببعض مع نسب الملح والبهارات والأبازير، وكذلك مع أسلوب تنظيمها على المائدة.

هُنا يبرز دور الموهبة الحقيقية الأصيلة، ودور الخبرات البنائية الفنية، وكذلك دور الحظوظ والأقدار في بعث القصيدة إلى فضاء الذيوع والإعجاب.

فالموسيقى في الشعر العظيم تتبرأ من الضجيج المجاني حينما تصبح القصيدة خطابًا صوتيًا عاليًا مزعجًا للحواس والتأمل. فالموسيقى الشعرية تموّجات من انسيابية الإيقاعات في نعومة تنغيمية عذبة مرتبطة بالمعاني والصور.

منجزات شعر التفعيلة:

قدّم نظام التفعيلة في القصيدة العربية نهضة جمالية واسعة، فأنقذها من رتابتها الشكلية السيمترية إلى هيكليات بنائية مفتوحة على هندسة التشكيل البصري الجديد، وجّدد قدرتها في التعبير عن مختلف القضايا الإنسانية المعاصرة عبر تنوّع الاتجاهات الرومانسية والواقعية والرمزية والسوريالية وغيرها. وحفّز الباحثين والنقاد على ابتكار مناهج نقدية تواكب معطياته الإبداعية كالأسلوبية والتفكيكية والنفسية والتاريخية الاجتماعية، والنقد التكويني والتكاملي وصولاً إلى النقد الثقافي.

وحسْبه أهميةً تاريخية وحضارية جمالية أنه قدّم لحركة الشعر العربي أصواتًا شعرية تدانى عدد منها من العالمية. لقد خصّب السياب القصيدة العربية بالرموز والأساطير والميثولوجيا، وجعل نزار قباني القصيدة منقوشة زعتر في لغته اليومية والرشيقة وفي موضوعة الحب والغزل. ومنح صلاح عبد الصبور الشعر روحًا مسرحية وحميمية تعبيرية لطيفة، وأسهم خليل حاوي في رفد العمارة الشعرية بأشكال هندسية متعددة. وأنجز محمود درويش وسميح القاسم تعزيزًا تاريخيًا لثقافة الشعر المقاوم، وجعل درويش قصيدته إسهامًا في حضارة الكلمة العالمية. في حين منحتنا موهبة أدونيس القدرة على النظر إلى التراث نظرة استيحاء وليس نظرة إحياء، وغامر في استخدام تفعيلتين في القصيدة الواحدة وشغل الأدب والأدباء بأفكاره المغامرة. وانجز كل من أحمد حجازي ومحمد الفيتوري وأمل دنقل ومحمد عفيفي مطر شعرًا شجاعًا في الرؤى والقلق الوجودي. في حين اتجه شعر عبدالوهاب البياتي إلى أنين صوفي انتقادي للحالة المائلة. أما نازك فقد أشغلت المشهد الثقافي العربي في الستينات بكتابها قضايا الشعر المعاصر.

وأتصور أن الثورة على المعمار التقليدي للشعر العربي هي التي جعلت حركة الشعر المعاصر تنهض منذ منتصف القرن العشرين هذه النهضة الحضارية الإبداعية في الشعر. وأحسبها ثالث مبادرات التجديد بعد الموشحات الأندلسية، وبعد قفزات أبي نواس وبشار بن برد وأبي تمام والمعري والمتنبي.

وفيما يأتي موجز في أهم ملامح التجديد في شعر التفعيلة:

- حرّك الثبات الشكلي في شعر الشطرين ونقله من البيت والبحر إلى نظام السطر والتفعيلة، حيث لا تحدد عدد التفعيلات في الشطر، بل يتضمن تفعيلة أو اثنتين أو ثلاثًا أو أربعًا أو خمسًا وربما تردُ فيه ستٌّ وسبع، وذلك بحسب الدفقة الشعورية وحِرفية الشاعر في البناء.
- منح التدوير التفعيلة مسافات موسيقية متعددة تؤازر المعنى وتُكسِب جمالية التنسيق في الأسطر فضاءً جديدًا. وبذلك ثبت للشاعر والموسيقيِّ والناقد

غنى التفعيلة بالمرونة في تجزيء مقاطعها حسب الدفقة الشعورية.

- أعطى الشاعر فرصة ذهبية في توظيف قافية رئيسة بعد كل مقطع أو استخدام عدة قوافٍ في القصيدة الواحدة. والاستخدام الثاني أي (تعدد القوافي) أزال رتابة القافية في شعر الشطرين وأضفى على هيكلة القصيدة وئامًا بصريًا وتناسقًا سمعيًا ويسّر على الشاعر التحكم في المدّ الرؤيوي للفكرة(٥٤)
- أزال القيد الموسيقي السمِتري في البحر، وهو قيد قد يُجبر الشعراء على استجلاب القافية المناسبة صوتيًا والمتكلفة الرديئة دلاليّاً.
- وهبَ للشعراء فسحًا رحيبة للتوسع في البناء السردي ولا سيّما في القصائد الطوال التي تتطلب نَفَسًا قصصيًا تتخلّله مواقف وأحداث. أو في قصيدة الشخصية على غرار قصيدة أحمد العربي لدرويش.
- أطلق للشعراء حرية استخدام تفعيلتين أو ثلاث في القصيدة الواحدة، كمثل ما فعل أدونيس في ديوانه (هذا هو اسمي) الوارد تقطيعه في هذا الكتاب حين قام الديوان كله على تناوب مستفعلن فاعلاتن.
- استوعب سائر تقنيات التصوير الفني والإدراك الاستعاري وأفانين المجاز السوريالي والفضاء الترميزي.
- أخصب الرؤيا باستدعاء الموروث التاريخي والديني والأسطوري.
- تعالق بعمق وفاعلية مع الظواهر الأسلوبية الجديدة كالتناص والانزياح والمفارقة، وأخذ الخيال الشعري إلى أقصى تجلياته من الغرائبية واللامعقول.
- شارك في تعزيز حبّ اللغة العربية من خلال القصائد المغناة القائمة على النظام التفعيلي كقصائد: أحِنُّ إلى خبز أمي لدرويش، وغريب على الخليج وأنشودة المطر للسياب، وستّ الدنيا يا بيروت، وقارئة الفنجان، وغيرها.
- أحيا تفعيلة (فاعلن) الأصلية في بحر المتدارك، فبعد أن كان هذا البحر مهملاً لم يجد له الخليل أمثلة في الشعر الجاهلي والأموي، قام الشعراء المعاصرون باستثمارها وكشف جمالياتها الموسيقية وذلك من خلال

استخدامها في مئات القصائد مقرونة بالتدوير، فهي تفعيلة صافية للمتدارك لكنها كما قلت - مهملة - في الشعر القديم من حيث استخدامها في بحرها.

مثال ذلك:

كائناتٌ من السِّنْديان تطيل الوقوف على التّلِّ، قَدْ

- ب -/ - ب -/ - ب -/ ب ب - / - ب -/ ب ب -/ - ب -

يصعد العشب من خبزنا نحوها إنْ تركْنا المكانَ، وقَدْ

- ب - / - ب -/ - ب -/ - ب - / - ب -/ - ب -/ ب ب -

يهبط اللازَوَرْدُ السماويُّ منها إلى الظلِّ فوق الحصونْ(٥٥)

- ب - / - ب -/ - ب -/ - ب - / - ب -/ - ب -/ - ب ٥

وسأفصّل هذه المسألة بعد صفحات من خلال تقطيع قصيدة للشاعر العلاّق.

- أعاد الاعتبار والحضور للتفعيلتين الرئيستين في إيقاعهما الخببي، وهما [فعِلن ب ب-، وفَعْلن - -] وقد استقل الخبب عن المتدارك بسبب استحالة ورود (فاعلن) في الخبب، واستحالة ورود [فعْلن - -] في المتدارك(٥٦)، فصارت القصيدة المعاصرة مبنية بتعاقب هاتين التفعيلتين مضافًا إليهما [فاعلُ - ب ب] أحيانًا. وقد لاحظت ذلك عند عديد الشعراء بدءًا من نازك الملائكة في أول قصيدة أشهرتها وهي الكوليرا المكتوبة عام ١٩٤٧م:

«سكَنَ الليلُ

ب ب -/ - -

فعلن/ فعْلن

أصْغِ إلى وقْع صدى الأناتْ

- ب ب/ - -/ ب ب -/ - ٥

فاعلُ فعْلن/ فعِلن/ فعْلن

في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأمواتْ»(٥٧)

- - / - - / ب ب -/ - -/ ب ب -/ - ٥

فعْلن/ فعْلن/ فعِلن/ فعْلن/ فعِلن/ فعلاتْ

فهاتان التفعيلتان هما في بحر الخبب الذي لا نكاد نظفر بمثال شعري قديم لهما سوى قصيدة القيرواني، ثم في مضناك جفاه ومرقده لأحمد شوقي على نحو ما ذكرته في صفحات سابقة.

إلى أن جاء نزار قباني واستخدمها في قصائد كثيرة منها القصيدة التي يغنيها كاظم الساهر:

زيديني عشْقًا زيديني يا أغلى نوبات جنوني

- -/ --/ --/ -- --/ --/ - ب ب/ --

فَعْلن/ فَعْلن/ فعْلن/ فعْلن فَعْلن/ فعْلن/ فاعِلُ/ فعْلن

لكن صلاح عبد الصبور استخدمها بصورة كثيفة كما سنرى في موضع قادم من الكتاب. كما توسَّع سعدي يوسف في استخدامها كما سنرى في موضع قادم من الكتاب.

- تحاشا استخدام تفعيلتين هما مفاعيلن الصافية في بحر الهزج، ومفعولاتُ لأن مفاعَلْتن (ب - - -) تنوب عن مفاعيلن، وأما مفعولاتُ فهي فقيرة موسيقيًا ولذلك أهملها شعر التفعيلة إهمالاً تامًّا على الأغلب.
- اتجهت رؤاه ومضامينه إلى نبض المرحلة وهمومها، وغامر في تصوير قضايا القلق والاغتراب، فبرزت منه عدة ظواهر سجلت حضورًا مُشعًّا في المشهد الشعري كنزعة التصوف الوجودي وشعر المقاومة، ونَشَل الرومانسية الساذجة من برودتها، واشتبك بجدلية الواقع والحلم، وعزز الفيوض الوجدانية في الحب. وبذلك جعل الشعر نشاطًا إنسانيًا حضاريًا لنصرة الحنين والشغف، فقلَّ الشعر المنافق ولا سيّما شعر المديح والهجاء والارتزاق والتكسب العاطفي، وشعر المناسبات والإخوانيات الاجتماعية النفعية. كذلك أسهم في ولادة مجلات متخصصة وملاحق ثقافية ولفت انتباه الحكومات لمسألة تكريم الشعراء. كما تسامى في أغلبه عن الموضوعات المبتذلة منحازًا إلى الذات في رحلة انشغالها بالأسئلة الكونية ومدارات الأحلام.

ولعل أهم من ذلك كله أنه - في تصوّري - أيقظ في الشاعر المعاصر شعورًا حماسيًا نحو تحديث الفكر وتجريب الرؤى التي تقترح تصورات جديدة للحياة رفضًا للتكلس العقلي وبلادة التقليد والاجترار المجاني لأفكار صدئت وفقدت تاريخ صلاحيتها.

على أنني أعترف أن بعض الشعراء ذهبوا مذاهب إيديولوجية أو عصبية، ولكنها كانت قليلة. كما أن شعر التفعيلة لم يستطع أن يمحو شعر الشطرين ولن يستطيع إنما عايشه وسجّل قفزات نوعية. فالمقترح الشكلاني في أي فن دائم الصيرورة والتحول؛ لأن الشعر العظيم يخترق أخلاق الأزمنة والمراحل والأمكنة والثقافات، ويغيّر عادات اللغة ومسالك الأفكار وسيرورات التقنية الفنية الجمالية.

وأخيرًا: ما زال شعر التفعيلة بصفته حالة موسيقية مشروعة غير مفهوم لدى فئة من الأكاديميين أو مدرسي العروض العربي، أو هو مفهوم لكن هذه الفئة تتعصب بقوة لكل قديم فلا تريد أن تعترف بشرعيته، وكذلك ثمة شعراء كثر يتجنبون كتابة القصيدة المتَفَعِّلَة تقديسًا لهيكلية شعر الشطرين أو جهْلاً بحرفية بناء القصيدة وفق مداميك شعر التفعيلة.

من هنا ظلت كتب العروض الموجّهة لطلبة اللغة العربية في الجامعات العربية تسير على منوال تقليدي واحد على الرغم من كثرة هذه الكتب المقررة على الطلبة، وأولى الملحوظات وأهمها هو خلوّ هذه الكتب من نماذج مقْنِعة كافية من التقطيع الدقيق لموسيقى شعر التفعيلة. وثانيها حشوها بالمصطلحات العروضية التي تتعب الذهن بصعوبة فهمها، فيحيد عنها الدارس ويملّها وربما كانت سببًا في كرهه لموسيقى الشعر وتحوّله إلى الكتابة النثرية(٥٨)

وثالث الملاحظات وأهمها إن معظم الكتب المؤلفة في عروض الشعر العربي للدارسين سواء طلبة الثانوية أو طلبة الجامعات ما زالت تحمل دروسًا متكررة منقولة عن الكتب السابقة، واحتوت على افتراضات خاطئة تقع تحت باب التوهم أو الجهل بالبنية الموسيقية في التفعيلة نفسها(٥٩).

الفصل الثالث

تطبيقات على الشعر التفعيلي المعاصر

مفاعلتن في شعر نازك الملائكة

مفاعلتن هي التفعيلة الرئيسة المتكررة في بحر الوافر الصافي. وهو صافٍ لأن الأصل فيه تكرار مفاعلتن ثلاث مرات (وهو على ستة أجزاء: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن/ مرتين)(٦٠). على أن الشائع منه هو [مفاعَلَتن مفاعَلَتن فعولن]، على أساس أن فعولن هي مُفاعَلْ، المقطوفة من مُفاعَلْتن. لأن مفاعَلْتن هي الزحاف الأشهر لمفاعَلَتن وتسمى «المعصوب»، (والمعصوب ما سكن خامسه. كان أصله مفاعَلَتن فسكنتْ لامه. فنقل إلى مفاعيلن، وإنما سُميّ معصوبًا؛ لأن حركته أُخذت فمنع أن يتحرك»(٦١)

يطرأ على مفاعَلْتن مجموعة من التغيرات فتُحذف تاؤها وتصير مفاعلن ب ب – وتسمى المعقول. ويجوز أن نحذف نونها فتصبح مفاعيلُ ب – – ب، وتسمى المنقوص. ومن الزحافات أيضًا مفاعلتن المخرومة التي تصير فاعَلْتُن – ب ب – أي مُفْتَعَلن وهذا هو الغصب. وإذا خُرمت مفاعيلن تصبح مفعولن ويسمى هذا بالقَصَم، ويمكن أن تُخرم مفاعيلن فتصير فاعيل ويسمّى ذلك بالعقص، وإن خُرمت مفاعِلن بقي فاعلن وهذا هو الجمم(٦٢)

للحق، لم أكن راغبًا في إيراد هذه الزحافات الشائكة لتفعيلة مفاعلتن لولا ورودها بكثرة في القصائد المكتوبة وفقها عند نازك الملائكة، وهو أمر يثير الدهشة والتعجب. وأرى أن مثل هذه التحولات في مفاعلتن هي تشوّهات يمكن للشاعر الخبير أن يتجنبها على الرغم من النظر إليها على أنها من الجائز القبيح، أو أن بعض دارسي علم العروض أقرّها قديمًا وبخاصة أنها أُقِرت على نماذج نادرة بالغة في القدم ولدى شعراء كانوا آنذاك في دور الفطرة الشعرية.

كتبت نازك عبر تجربتها الشعرية قصائد وفق تفعيلة مفاعلتن، وتقع في

الصفحات (٣٨٢، ٤٥٦، ٦١٣، ٦٩٠، ٧٢٣)[٦٣]. واستخدمت كذلك التفاعيل الأخرى عدا مفاعيلن ومفعولاتُ، وقد لاحظت أن مفاعلتن قليلة الاستخدام في شعر التفعيلة المعاصر قياسًا بمتفاعلن ومستفعلن وفاعلن وفعولن وفاعلاتن. اخترت قصيدتها [عندما قتلتُ حبي] المكتوبة عام ١٩٥٢م لتكون نموذجًا لاستخدام مفاعلتن.

تقطيع قصيدة عندما قتلتُ حبي:

وأبغَضتُكَ لم يبقَ سوى مقْتي أناجيهِ

ب – – ب/ ب – – ب/ ب – – –/ ب – – –

وأسقيهِ دماءَ غدي وأغرق حاضري فيهِ

ب – – ب/ ب – ب ب –/ ب – ب ب –/ ب – – –

وأطعمهُ لظى اللعنات والثورة والنقمةْ

ب – ب ب –/ ب – ب ب –/ ب – – ب/ ب – – –

وأُسمعه صراخ الحقد في أغنيّة جهْمةْ

ب – ب ب –/ ب – – – / ب – – –/ ب – – –

ومن إغفاءة الموتى أغذّيهِ

ب – – – / ب – – –/ ب – – –

وأنثر حوله الأشباحَ والظلمةْ

ب – ب ب –/ ب – – –/ ب – – –

***

وأبغضتُ اسمَكَ الملعونَ والأصداءَ والظّلا

ب – – –/ ب – – – / ب – – –/ ب – – –

كرهتُ اللون والنغمة والإيقاع والشكلا

ب – – – / ب – – ب/ ب – – –/ ب – – –

وتلك الذكريات الخشْنة الممقوتة الفظّةْ

ب – – – / ب – – –/ ب – – – / ب – – –

هوتُ وتأكّلتُ وثَوَتُ مع الآبادِ في لحظةٌ

ب – ب ب –/ ب – ب ب –/ ب – – –/ ب – – –

وعدتُ قصيدةً فجرية جذلى

ب – ب ب –/ ب – – –/ ب– – –

وقلتُ الأمسُ ما عاد سوى لفظةٌ

ب – – –/ ب – – ب/ ب – – –

***

وتمَّ النصرُ لي وهَوَيتَ تمثالاً إلى الهوَّةٌ

ب – – –/ ب – ب ب –/ ب – – – / ب – – –

وجئت لأدفنَ الأشلاء تحت كآبةِ السروةٌ.

ب – ب ب –/ ب – – – / ب – ب ب –/ ب – – –

وراح الرفْش في كتفي يشقّ الأرضَ في نَهَمِ

ب – – –/ ب – – – / ب – – –/ ب – ب ب –

ورحتُ أجرّهُ للضوء مزهُوَّةٌ

ب – ب ب –/ ب – – – / ب – – –

فمن كانَ؟

ب – – ب

بقايا جثة الندمِ

ب – – – / ب – ب ب –

***

وكان الليلُ مرآةً فأبصرتُ بها كُرْهي

ب – – – / ب – – – / ب – – ب/ ب – – –

وأُمسي الميِّتَ لكنيَ لم أعثر على كُنْهي

ب – – –/ ب – – ب/ ب – – – / ب – – –

وكنت قتلتك الساعة في ليلى وفي كأسي

ب – ب ب –/ ب – – ب/ ب – – – / ب – – –
وكنتُ أشيّع المقتول في بطء إلى الرمسِ
ب – ب ب –/ ب – – ب/ ب – – –/ ب – – –
فأدركتُ ولون اليأس في وجهي
ب – – ب/ ب – – –/ ب – – –
بأني قطُّ لم أقتل سوى نفسي(٦٤)
ب – – – / ب – – –/ ب – – –

القصيدة كما يتضّح دفقة شعوريّة انفعالية من إعلان الكراهية للنفس بسبب كراهية الآخر، وكانت النتيجة هي الخذلان وأن الشاعرة حين نفت الآخر عنها إنما قتلت نفسها وكأنها ربحت الخسارة الوجدانية، شحنات من الآهات والندم وتصوير حالة التوجع السريّ من تلك العلاقة التي آلت إلى نهاية محزنة. فالقصيدة كأغلب قصائد نازك طافحة بالشكوى والمرارة والأسف والتذمر، ولعله من الطريف أن تنسجم الزحافات القبيحة في هذه القصيدة مع روح التشاؤم والسوداوية في الرؤيا.

استخدمت الشاعرة من زحافات مفاعَلَتن نوعين: الأول: مفاعَلْتن ب – – –، والثاني: مفاعَلْتُ ب – – ب، فكان الزحاف الأول طبيعيًا لأنه الأشهر السائد، وجاء الثاني ثقيلاً لأنه زحاف مركّب تكوّن من زحاف الزحاف، وهو زحاف نادر جدًا بسبب ثقله الإيقاعي لكنه هنا يبدو كما قلت منسجمًا مع حجم مرارة الشاعرة من الآخر، فهي في مقام جلد الذات والتأزم النفسي وتوبيخ الأمس، ولا تملك صفاءً شعوريًا يدفعها لاستخدام مفاعَلَتن وزحافها الطبيعي السائد مفاعلْتن أو هكّذا أتوقع.

وأيّاً كان الأمر فقد مهّدت الشاعرة لغيرها في جواز استخدام ما هو ثقيل من زحافات مفاعلتن تلبية لحاجة المعنى، حتى لو كان جرْس الزحاف غير مستّحبّ وأن بإمكان الشاعرة تجنبه بسهولة، وقد حاولت أن أختار قصيدة أخرى مكتوبة وفق مفاعلتن لكني وجدت جميع قصائدها القائمة على هذه التفعيلة

محشوّة بالزحاف الثقيل [ب – – ب] علْمًا أن مفاعَلَتن تملك خاصية إيقاعية سريعة. إذن؛ هكذا يتحكم نوع الانفعال بالمقادير الصوتية في التفعيلة، على أن القصيدة تضمنت نموذجًا شجاعًا من القوافي الجزئية وهي [فظّة، لفظة، لحظة] و[هُوَّة، مزهُوّة، سروة] و[كرهي، كنهي، وجهي]. ومثل هذه التقنيات نادرة جدًا في شعر الشطرين، فأثبت شعر التفعيلة أنه قادر على الإتيان بقوافٍ غير مستخدمة وتعدّ صعبةً نادرةً.

تحولات فاعلن في الشعر المعاصر

المدخل:

استخدم الشعراء المعاصرون تفعيلة رئيسة واحدة في القصيدة على الأغلب وتفعيلتين في النادر. ولم يخرج استخدام التفعيلة عن صورتيها الكاملة والزاحفة المعروفتين في الشعر العمودي، عدا تفعيلة (فاعلن) التي تمكن بعض الشعراء من توليد صور إيقاعية أخرى من بنيتها المرنة على نحو ما سنرى، الأمر الذي مهد الطريق لجيل آخر من الشعراء لاستخدام تحولات (فاعلن) بحرية فنية واسعة خدمت طبيعة التطور في موسيقى الشعر العربي، وأكدت قابلية هذه التفعيلة لمنح الشاعر طاقة فنية إضافية في تشكيل البنى الإيقاعية الجديدة في شعر التفعيلة.

ولم أجد فيما اطلعت عليه من دراسات وبحوث في موسيقى الشعر العربي، قديمها وجديدها مَنْ حاول استقراء التحولات الإيقاعية في فاعلن في الشعر الحديث، وربط هذه التحولات بصورها القديمة، ولاسيما أنّ مجموع التحولات قارب عشر تفاعيل، وهو عدد فائق. ولا ريب أن هذا العدد المميز من صور فاعلن يجيب عن سؤال طال طرحه وهو: لماذا تبدو «فاعلن» أكثر التفاعيل حضورًا في الشعر الحديث؟ حتى إن المتأمل في المجاميع الشعرية خلال ثلاثين عامًا خلت ليجد من بينها مجموعات قامت جميع قصائدها على فاعلن الأصلية وتحولاتها(٦٥) أو استخدمت فاعلن وتحولاتها في أغلب قصائد المجموعة، علمًا أنّ تفاعيل مثل: فعولن وفاعلاتن ومستفعلن ومفاعلتن سجلت حضورًا غنيًا في شعر التفعيلة، إلاّ أنه حضور أقل من حضور فاعلن التي تأتي رئيسة منفردة، وتأتي مشاركة، وتأتي مجزأة قابلة للتدوير، بيسر لا تعادلها فيه تفعيلة أخرى.

وقد اخترت مجموعة (شجر الليل) للشاعر صلاح عبد الصبور، لتكون نموذجًا تطبيقيًا أساسيا لكشف تحولات فاعلن في شعر التفعيلة؛ ذلك لأن (فاعلن) في صورتها الأصلية أو الزاحفة أكثر التفاعيل حضورًا في هذه المجموعة، إذ استخدمها الشاعر في أغلب تحولاتها، كما أنّ بعض استخداماتها أثار ردود فعل لدى بعض الدارسين الذين استغربوا، وربما خطّأوا بعض تلك الاستخدامات. يزاد على ذلك أن صلاح عبد الصبور أحد الشعراء العرب البارزين الذين تحملوا كثيرًا من أعباء التجاوز في مجال الشعر الحديث، لما عرف عنه من مبادرات تجريبية جريئة ومجتهدة في تطويع موسيقى الشعر العربي لصالح الأنماط الجديدة من شعر التفعيلة، ولا سيما ذات الطبيعة الدرامية التي تبرز فيها عناصر الحوار والصراع النفسي والسرد شبه القصصي والمسرحي.

صورة «فاعلن» في الشعر العمودي:

جعل الفراهيدي الأجزاء التي يوزن بها الشعر ثمانية، منها اثنان خماسيان وهما: فعولن وفاعلن، وستة سباعية، وهي: مفاعيلن وفاعلاتن ومستفعلن ومفاعلتن ومتفاعلن ومفعولات[٦٦] ولم يتحدث عن فاعلن على أنها تفعيلة أصلية لبحر ما، مع أنه كتب قصيدتين إحداهما تتكرّر فيها فاعلن المقطوعة أربع مرات في الشطر[٦٧]

وهذا البحر الذي قامت عليه القصيدتان، هو الذي سمي بعد الخليل ببحر المتدارك الذي لم يزعم الأخفش نفسه أنه تداركه على الخليل، غير أن اللاحقين من الدارسين هم الذين قالوا أن الأخفش استدرك البحر السادس عشر الذي سمّي بحر المتدارك أو الخبب أو المحدَث، كابن خلّكان[٦٨] والدماميني[٦٩] والدمنهوري[٧٠] والعقاد[٧١]

ومن التسميات اللاحقة كذلك: المحدَث والمخترَع والخبب والمتسق والشقيق (لأنه أخو المتقارب) والغريب وركض الخيل وقطر الميزاب وضرب الناقوس[٧٢]،

ومن الملاحظ أن التسميات الثلاث الأخيرة، إنما هي صور نفسية للنغمات المتتالية من إيقاعات ركض الخيل «الخبب» والأصوات المنتظمة في قطرات الماء المتساقطة من الميزاب، والصوت المتّسق في نغمات ضرب الناقوس، وأحسب أن هذه التسميات صور نفسية صوتية لطبيعة تكرار التفعيلة، إذْ تتساوى المدد الزمنية في أثناء توقيعها فتحدث نظامًا إيقاعيًا واحدًا.

ومن المعلوم أن فاعلن تفعيلة مشاركة في عدد من البحور الأخرى كالبسيط والمديد والرمل والسريع، وفي ما استجد بعد ذلك من مسميات تتعلق بموسيقى الشعر كالموشح و(الدوبيت)[٧٣]

إن بحر المتدارك «يصلح للموشحات لما تتحمله تفاعيله من استمرارية واكتفاء وترابط وإطالة وتقصير، ولما في المتدارك من هذه الخصائص اتخذ منه جماعة الشعر الحديث ركائز أساسية لمقولاتهم الشعرية[٧٤]

ولما كانت فاعلن تتألف من سبب خفيف (فا) ووتد (علن) أي من النواتين الأساسيتين اللتين تقوم عليهما كل تفعيلة من التفاعيل الأخرى، فإنّ هذه الخاصية الاستثنائية أكسبتها حيوية قوية في تشكيل بنى إيقاعية مختلفة رفدت موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه سواء في استخدامها تفعيلة أساسية في بحر المتدارك، أو في مشاركتها في أوزان البحور الأخرى، فجاءت صورها في الشعر العمودي كما يأتي:

- كاملة سالمة مستقلة ومتكررة أربع مرات[٧٥]

وهذا النمط نادر جدًا في الشعر العربي القديم حدّ الإهمال الكامل، كما تجيء كاملة سالمة في بعض البحور كالبسيط فتكون تفعيلة ثانية[٧٦]

- مخبونة (فَعِلن) مستقلة متكررة أربع مرات[٧٧]

وتجيء تفعيلة ثانية مخبونة في التصريع والقافية في بعض البحور[٧٨].

- مقطوعة أساسية (فَعْلن) متكررة أربع مرات[٧٩]، وتجيء أحيانًا في موضع التصريع مقطوعةً في بعض البحور[٨٠].

وقد اطّرد استخدام فاعلن في صورتيها الخبن (فعِلن) والقطع (فعْلن) في

بحر المتدارك على غرار قصيدة القيرواني التي مطلعها:

يا ليل الصبّ متى غــدهُ   أقيامُ الساعــةِ موْعــدهُ[٨١]

فَعْلن فَعْلن فعِلـن فِعلـن   فعِلـن فعْلن فعِلُن فعِلُن

- مـذيّلة أي زيادة سـاكن على آخر الوتد المجمـوع (علُن) لتصبح (فـاعـلانْ) أو فِعلانْ، وقد عرف هذا السـاكن الزائد في الكتـابة الموسيقيـة الحديثة بعلامـة الصمت[٨٢]
- مُرَفّلة أي بزيادة سبب خفيف في آخر الوتد لتصبح (فعِلاتن) فتكون مـرفّلة مخبونة في آن معًا[٨٣]

وقد بقيت هذه التشكيـلات (الزحـافات) القطـع والخبن والتـرفيل والتـذييل سـائدة فـي بنيـة (فـاعلن) في شعـر الشطرين إلى أن أحـدث شعـر التـفعيلـة نقلة نوعيـة واسعـة في التشكيل الموسيقي للشعـر العـربي الحـديث، حين مُنح الشعـراء حرّية أوفر في تطويع موسيقى الشعر بنظامه الموروث، فاستثمروا قابلية (فاعلن) للمـزيد من التحـولات الإيقـاعيـة في بنيتها، وواصلوا استـخدام صورها القـديمة السـائدة، وزادوا عليـها صـورًا أخـرى أكّدت فـاعليـتها الإيقـاعيـة في البنـاء الفني لقصيدة التفعيلة، ويَسّرت على الشاعر تدفقه الانفعالي في رسم الرؤيا، وخدمة المعنى، وإبداع الصورة.

تشكيلات فاعلن في ديوان شجر الليل
لعبد الصبور؛

أحدث شعر التفعيلة - كما هو معلوم - تحولاً واسعًا في بنية القصيدة العربية، إذ تحطمت الوحدة الموسيقية للبيت، وحل محلها وحدة التفعيلة التي يقوم عليها البناء الموسيقي الكلي للقصيدة، فأصبحت التفعيلة حرّة في تكرارها في السطر الواحد المتفاوت في الطول مع سابقه ولاحقه، ومتنوعة أحيانًا في تجاورها مع تفعيلة ثانية، وقد تأتّى عن هذه الحرية الجديدة أن الشاعر بدأ «يتحرك نفسيًا وموسيقيًا وفق مدى الحرية التي تموج بها نفسه [...] والجديد في هذه الحالة هو أنّ الكلام بالإضافة إلى عنصر التنسيق الصوتي المجرّد الصرف الذي تكفله التفعيلة العروضية، قد حاز خاصية موسيقية جوهرية هي ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر»(٨٤)

لقد أثّر التشكيل الإيقاعي الجديد لقصيدة التفعيلة في التشكيل الفني العام لها، وحرّر الدفقة الشعورية من كوابح القوالب الموسيقية الصارمة، وامتلك الشاعر حرية أوفر في تطويع النغم التفعيلي الذي أدى إلى اشتقاق صور أخرى لبعض التفاعيل، واستخدمت تفعيلتان أو أكثر في القصيدة الواحدة وتداخل بعض التفاعيل ببعض، وبنيت بعض القصائد على تفعيلة رئيسة ندر استخدامها منفردة رئيسة في الشعر العمودي وهي تفعيلة (فاعلن) على نحو ما سنرى.

ومن اللافت للنظر أن تحظى تفعيلة (فاعلن) بالنصيب الأكبر من فاعلية التطوير الموسيقي في بنية القصيدة الجديدة، وهو تطور جرى الاتفاق التلقائي على الكثير من إضافته، واختلف على القليل منها. وفيما يأتي عرض لتحولات

فاعلن في ديوان (شجر الليل) لصلاح عبد الصبور.

يضم الديوان تسع قصائد، منها ثماني قصائد، وقصيدة في صفحتين. وقد ورد أغلب القصائد الطوال مقسّمًا إلى مقاطع، يحمل كل مقطع إما رقمًا وإما عنوانًا فرعيًا، واعتمد التشكيل الإيقاعي في الديوان تفعيلتين لا غير، هما: مستفعلن وفاعلن.

فأما مستفعلن فقد استخدمها الشاعر مستقلة كليةً في قصيدتين هما [البحث عن وردة الصقيع، وقال في الفخر] ومستقلة في مقطع أو اثنين أو ثلاثة من مجمل مقاطع القصيدة، كالمقطع الأول من قصيدة (تأملات ليلية)، والمقطعين الثاني والرابع من قصيدة (أربعة أصوات ليلية للمدينة النائمة)، والمقاطع الأول والثاني والثالث من قصيدة (تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية).

ولما كان العدد الكلي للأسطر الشعرية في الديوان كله (٥٩٨) سطرًا، منها (١٦٤) سطرًا مبنيًا وفق تفعيلة مستفعلن، و(٤٣٤) سطرًا مبنيًا وفق تفعيلة فاعلن، فإن نسبة استخدام فاعلن في الديوان بلغت (٧٢٪) وتزيد قليلاً، وهي نسبة عالية، يُتوقع أن تشير إلى تحولات موفورة في بنيتها الإيقاعية، والى أهمية ملحوظة في بنية القصيدة ورؤياها معًا.

وقد قطّعتُ جميع القصائد القائمة على تفعيلة فاعلن تقطيعًا عروضيًا، واستثنيت القصائد والمقاطع المستقلة القائمة على تفعيلة مستفعلن، لأنها خارجة عن نطاق البحث.

يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة «توافقات»:

يعتريني المزاجُ الرماديُّ حين تصيرُ (السـ)

فاعلن فاعلن فاعلن فعِلن فا

سماءُ رماديةً حين تذبلُ

عِلُن فعِلن فاعلن فاعلن فعِ

شمسُ الأصيل وتهوي على خنجر (الشـ)

لن فاعلن فعِلن فاعلن فاعلن

الشَجَرِ النُّقطُ الشَّفَقيةُ تنـزفُ
فِعلن فِعلن فِعلن فِعلن فعِ
منها تموتُ بلا ضجّة ويُواري
لن فاعلن فعِلن فاعلن فعِلن فا
أضالعَها العاريات الترابُ الرميمْ(٨٥)
عِلُن فعِلن فاعلُن فاعلُن فاعلان

أولاً:

يستند المقطع السابق إلى «فاعلن» الكاملة الصحيحة، لتكون تفعيلة أساسية في القصيدة، تساندها صورتها المألوفة (فعِلن) المخبونة، علمًا أن استخدام فاعلن الكاملة في بحر المتدارك شحيح جدًا في الشعر العمودي «إذ حكم كثير بشذوذ هذا البحر سالمًا وأن المطّرد استعماله مخبونًا»(٨٦) ولكن شعر التفعيلة أعاد لفاعلن حضورها لتكون وحدة نغمية، يقوم عليها المعمار الموسيقي في القصيدة متآزرة مع صورتها المخبونة (فعِلن).

ويعلّق علي خضير على قصيدة توافقات بقوله: «إن عبد الصبور قد جدّد في استخدام الوزن في هذه القصيدة حيث يمزج المتدارك بتفعيلاته الصحيحة والمخبونة [...] وفي هذا المجال، يبدو أن صلاح عبد الصبور لم يسبقه أحد إلى استعمال المتدارك على هذه الصيغة، وهذا استعمال جديد من حيث تفعيلاته وموسيقاه(٨٧)

ربما يكون عبد الصبور حقًا قد سبق غيره إلى هذا الاستخدام، لكن القضية ليست في الأسبقية قدر ما هي في إعادة تطويع فاعلن، لاستخدامها كاملة صحيحة في شعر التفعيلة، ثمّ شيوعها في شعر أغلب الشعراء البارزين كمحمود درويش(٨٨):

لم أكنْ بعدُ أعرفُ عادات أمي ولا أهلَها
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

عندما جاءت الشاحناتُ من البحر لكنني

فاعلن فاعلن فاعلن فعِلن فاعلن فاعلنْ

ولم تَرِدْ تفعيلة فاعلن في الديوان المذكور كاملة سالمة إلاَّ في قصيدة (توافقات) متكررة (١٢٤) مرة، وفي مقطع (صوت مجموعة نساء) متكررة إحدى عشرة مرة، أي بمجموع (١٣٥) تكرارًا.

وقد جاورها من صورها الأخرى في القصيدة صورتان هما: (فعِلن) المخبونة و(فاعلانْ). وسبب ورود (فاعلانْ) هو طبيعة المدّ في قافية كل مقطع من مقاطع القصيدة، إذ انتهت المقاطع بكلمات [الرميمْ، السقيمْ، السديمْ، النجومْ، القديمْ، عقيمْ، عقيمْ]، وجاور فاعلن من غير صورها تفعيلة (فعولن)، وسيتم تناول مسألة تداخل فاعلن بـ فعولن في موضع مستقل.

ومن الملاحظ أن استخدام فاعلن ذات المرونة الإيقاعية يسّر للشاعر تدفقه الوجداني الذاتي المعبّر عن أثر السماء الرمادية والترابية في نفسه، فالشاعر يتحدث عن ذات مؤرقة مكرّرًا عبارة (ها أنا) في ثلاثة مقاطع، ومستخدمًا الظرف الزمني (حين) بحرية وتكرار، ومستخدمًا أساليب التعليل الأخرى من مثل: ولكنه، لكي، و(لأن) التي استخدمها ثماني مرات في مقطع واحد من القصيدة نفسها بتدفق موسيقي مخدوم بمرونة فاعلن[٨٩]

ها أنا أستدير بوجهي إليكَ

فأبكي لأن انتظاريَ طالَ

لأن انتظاري يطولُ، لأنك قد لا

تجيءُ، لأن النجومَ تكذّبُ ظني

لأن كتابَ الطوالع يزعمُ

أنك تأتي إذا اقترن النسرُ

والأفعوانُ، لأن الشواهدَ لم

تتكشفْ، لأن الليالي الحبالى

يلدْنَ ضحى مُجْهضًا ....الخ

فإضافة إلى التتابع السردي التعليلي، نجد قدرة فاعلن على تقبل التحولات الصرفية في الكلمة الواحدة دون إخلال بالوزن من مثل: «لأن انتظاريَ طالَ، لأن انتظاري يطولُ» فحرّك الشاعر ياء المتكلم في (انتظاريَ) الأولى وسكّنها في الثانية، واستخدم طال، ثمّ حولها إلى يطول في تصرف لغوي تقلّبت فيه فاعلن بين صورتها الكاملة السالمة وصورتها المخبونة والمدوّرة تقلّبًا موسيقيًا صحيحًا لتخدم فكرة القصيدة.

ثانيًا: تدوير فاعلن

التدوير من ظواهر التسامح الذي تقتضيه طبيعة البنية الصوتية في اللغة الشعرية، ما دام الزمن الصوتي متطابقًا مع الزمن الموسيقي لميزان البحر الشعري، وقد ورد التدوير بشكل موفور في قصيدة «توافقات» المذكورة، ونجده في آخر كل سطر شعري تقريبًا، إذ ينتهي السطر إما بسبب خفيف (فا) على نحو ما جاء في آخر السطر الأول، إذ (فا) تمثل الراء الأخيرة من كلمة تصير مجتمعة مع السين في كلمة السماء في السطر الثاني (رس) ليبدأ السطر الثاني الذي يليه بتتمة التفعيلة وهي (علن) (سما)، وإما أن ينتهي السطر بمتحركين (فعِ) (بُلُ) ليبدأ السطر الذي يليه بـ (لن) (شمّ) على نحو ما ورد في السطر الثاني والثالث من المقطع... وهكذا يستمر التدوير إلى نهاية الدفقة التي تمثّل مجموعة من الجمل الشعرية المتلاحقة المنتهية بقافية موحّدة على الأغلب.

وبمحاولة استبصار سبب لجوء الشاعر إلى التدوير، نجد أن مشهد غروب الشمس بما يشي به من كآبة وصمت وإحساس بالرحيل وقرب الظلام ونهاية النهار، وغير ذلك من أحاسيس، ربما توقع التشاؤم في بعض النفوس، وهذا عَكَس صورة نفسية كئيبة على وجدان الشاعر، مما جعله يعيش لحظات تأملية يسترسل فيها في وصف مشاعره المكتئبة جراء مشهد الغروب، ويتدفق في انثيالاته وعباراته الشعرية دون توقف، وبذلك تتتابع دفقة الشكوى والتذمر في

سياق انسيابي هامس، غير مقطوع بالقافية أو وقفة نهاية السطر الشعري، الأمر الذي يصبح فيه التدوير مسوّغًا وخادمًا للحالة الشعورية، كما نجد التدوير واضحًا في المقطع السابق لمحمود درويش في السطر الثالث الذي انتهى بـ (دي) (فا) وأكمل في السطر الرابع (دي كما).

وقد كثر التدوير في القصائد الحكائية عند عبد الصبور، تلك القصائد التي تحمل خيطًا دراميًا قصصيًا أو بوحًا ذاتيًا متتابعًا، إذ يكسبها التدوير انسيابية، تتلاءم وطبيعة السرد التي تحتاج إلى سمة التتابع دون توقف يطفئ حرارة الشحنة الانفعالية، ومن أمثلة التدوير أيضًا قول عبد الصبور[٩٠]:

من يُدِمِ النظرَ إليها يرتدَّ

فاعِلُ فاعِلُ فعِلن فعْلن فاعِ

إليه النظرُ المحسورُ، ويهوي في قاعِ النومِ المسحورْ

لُ فعْلن فعِلن فعْلن فعِلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلانْ

وقد ظهر التدوير بين كلمة (يرتدّ) في السطر الأول و(إليه) في بداية السطر الثاني، وهو تدوير قسريّ، لا يمكن أن يتجنبه الشاعر إلا إذا أضاف السطر الثاني كاملاً إلى السطر الأول، وهذا أمر متعذّر في شعر التفعيلة، لأن الطول الفائض في السطر الشعري مملٌّ بالضرورة.

على أن التدوير في قصائد الديوان التي بنيت وفق الصور المتعددة لفاعلن عدا الصورة الكاملة السالمة كان قليلاً جدًا، ذلك أنّ تحولات فاعلن كفعّلاتن تقلل من التدوير مثل قول عبد الصبور[٩١]:

أسأل أحيانًا

فاعِلُ فعْلاتن

هل كان يرى ما لا نبصرْ

فعْلن فعِلن فعْلن فعْلن

فلو دوّرنا (أحيانًا) مع (هل) لأصبحت فعّلاتن آخر تفعيلة في السطر، وهذا جائز، لكن تجنب التدوير هنا أفضل فيما أتوقع.

ومع أن ظاهرة التدوير جائزة وشائعة، إلا أن نازك الملائكة لم تجزها في قصيدة التفعيلة قائلة:

«ينبغي لنا أن نقرر أن التدوير يمتنع امتناعًا تامًا في الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرًا مدورًا، وهذا يحسم الموضوع [...] فالشعر الحر يبيح للشاعر أن يطيل الشطر وفق حاجاته، وبذلك يتخطى الشطر القديم الذي كان يقيد الشاعر»(٩٢)

على أن هذا الرأي الصارم لم يحل دون استخدام التدوير في شعر التفعيلة، ذلك أن التدوير ينسجم مع التوسع في البنى الإيقاعية وتراكيبها، فالتشكيل الفني في الشعر الحديث يتطلب ذلك، وما دام مجازًا وغير مقلق للإيقاع، فمن الطبيعي استخدامه وفق حاجة السطر الشعري له، وقد بقيت هذه الظاهرة شائعة بمفهومها الجديد الذي يعني امتداد البيت دون وقفات موسيقية، حيث يمكن أن يمتد البيت الواحد ليستغرق البنية الموسيقية فتصبح كلها بيتًا واحدًا أو عددًا من الأبيات المفرطة الطول(٩٣)

ولا ريب أن التدوير يتطلب حذرًا خاصًا من الشاعر، خشية إحداث الملل في نفس المتلقي، إذ لا يستطيع جميع المتلقين متابعة الجمل الطويلة دون انقطاع أو تشتيت ذهني، ومن المهم لفت الانتباه إليه، أن عدد الكلمات في السطر الشعري، وطبيعة أحجامها، وطريقة الشاعر في ترتيب الأسطر أمور تتحكم في وقوع التدوير، أو تجنبه، على نحو ما جاء في قصيدة أربعة أصوات ليلية للمدينة المتألمة(٩٤):

آهٍ،
فعْلن
ليس هو الليل
فاعلُ فعْلن فَ
بل الرحمُ (عِلُنْ)

عِلن فعِلن

القبرُ (رُلّ)

فعْلن

الغابةْ

فعْلن

فلو ورد المقطع السابق في سطر شعري واحد لما وقع التدوير، لكن رغبة الشاعر أحيانًا في تكثير شكل المقطع، وتجميل هيكلته، تدعوه إلى هذا التقسيم.

ثالثًا: فاعِلُ:

يقول صلاح عبد الصبور في قصيدته (تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية) في مقطع «في ذكرى الدرويش عبادة»(٩٥):

وكثيرًا ما كان يولّى مذعورًا في الطرقاتْ

فعِلن فعْلن فاعِلُ فعْلن فعْلن فعْلن فعْلانْ

كالحيوانِ الهاربِ من سهمْ

فاعِلُ فعْلن فاعِلُ فعْلانْ

أو يتمايلُ مَزْهُوّاً في أعتاب المقهى

فاعِلُ فاعِلُ فعْلن فعْلن فعْلن فَعْلاتن

كالفرس المطْهَمْ

فاعِلُ فَعْلاتُن

أَوْ يُقعي مهْمومًا في إعياءٍ متجمّدْ

فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فَعِلاتن

وَيُحَدِّقُ في الأُفُقِ المرْبَدّ

فعِلن فعِلن فعِلن فعْلن

حتى يلمع في مُقْلَته الدمْ

فعْلن فاعِلُ فَعْلن فَعِلاتن

وكثيرًا ما كانت تَتَهشّمُ في فَمِهِ الكَلماتْ

فعِلن فَعْلن فعْلن فعِلن فعِلن فعِلانْ

إذْ يتكلّمْ

فاعِلُ فعْلن

استخدم عبد الصبور في المقطع السابق «فاعِلُ» وهي صورة غير مألوفة في الشعر العمودي إلى ما قبل أحمد شوقي، وربما كانت نازك الملائكة أول من أشار إلى جواز استخدامها في شعر التفعيلة، وذلك في معرض تعليقها على هذا الاستخدام في قصيدتها «لعنة الزمن»:

كانَ المغربُ لونَ ذبيح

فعْلن فاعِلُ فاعِلُ فعْلن

والأُفُقُ كآبةَ مجروح

فعْلن فعِلن فعِلن فعْلن

قالت نازك: جرت أشطر كثيرة في القصيدة على هذا النسق، خلافًا للقاعدة العروضية في الخبب، وأنا أقرّ بأنني وقعت في هذا الخروج من غير تعمّد... إن «فاعِلُ» قد تسرّبت إلى تفعيلاتي الخببية وأنا غافلة، وحين انتهيت من القصيدة كان نغمها يبدو لي من الصحة والانثيال، بحيث لم أنتبه إلى ما فيه من خروج عن تفعيلة الخبب... إنّ أذني على ما مرّ بها من تمرين تقبل هذا الخروج ولا ترى فيه شذوذًا، فليس هو خطأ وقعت فيه، وإنما هو تطوير سرتُ إليه وأنا غافلة، ومعنى ذلك أن «فاعِلُ» لا تمتنع في بحر الخبب، لأن الأذن العربية تقبلها فيه(٩٦)

ثمّ اجتهدت في تسويغ هذا الجواز فقالت: والحق أنّ قليلاً من التأمل في التفعيلتين: فعِلن وفاعِلُ لا بدّ أن يقودنا إلى أنهما متساويتان من ناحية الزمن تساويًا تامًا لأنّ طولهما واحد... وكلتا الوحدتين مكوّنة من ضربتين قصيرتين وضربة طويلة، ومن الناحية الموسيقية يستوي عدد الأجزاء في التفعيلتين، فكلاهما يتألف من أربعة أجزاء(٩٧)

ويكاد يكون النويهي أول من أجاز لنازك خروجها على التفعيلة (فاعلن) إلى تفعيلة «فاعِلُ» وسوّغ لها هذا الخروج(٩٨)

ومن قبل النويهي بأكثر من عقد أكدّ (ويردي) أن منشأ الموازين الشعرية والموسيقية كان واحدًا أساسه الحرف الذي يقابل النقرة الزمنية البسيطة، ولكن بسبب إطالة الصوت في التلحين اختلفت الموازين الموسيقية عن الشعرية(٩٩)

واللافت للانتباه، أن نازك الملائكة في سياق حديثها عن استخدامها «فاعلُ» قالت: «ثم جاء العصر الحديث فإذا نحن نحدث تنويعًا جديدًا لم يقع فيه أسلافنا، كذلك أننا نحوّل فعِلن إلى فاعِلُ، وليس في الشعراء فيما أعلم من يرتكب هذا سواي، بدأت فيه منذ أول قصيدة حرّة كتبتها سنة ١٩٤٧م ومضيت فيه حتى الآن»(١٠٠)

لكن ثمة من سبق الملائكة إلى ذلك بثلاثين سنة تقريبًا، فأورد «فاعِلُ» في قصيدة عمودية خببية قبل زمن التنوع الموسيقي في شعر التفعيلة، ذلك هو أحمد شوقي في قصيدته التي مطلعها(١٠١):

النيل العذبُ هو الكوثرْ　　والجنةُ شاطئه الأخضرْ

إذ قال مستخدمًا فاعِلُ:

جارٍ وَيُرى ليس بجــارِ　　لأنــاةٍ منــــه ووقـــارِ

فعْلن فعِلِ فاعِلُ فعْلــن　　فعِلن فعْلن فاعِلُ فَعْلن

بيد أن الأهم في مسألة الأقدمية، وجواز الاستخدام هو ورود (فاعل) في الشعر الجاهلي بتلقائية تشبه تلقائية استخدام نازك، وعفوية استخدام شوقي، إذ قال الحنفي «والذي لاحظناه أن هناك جذورًا جاهلية لهذا الوزن لم تعرف مراحل تطوره لدى العروضيين، بل إن هذه الجذور نسبت إلى (المنسرح) خطأ، ومن ذلك:

١- **فعِلُ فاعلُ فاعلن فاعلن　　فعِلُ فاعلُ فاعلن فعِلن**

وبلدٍ متشابهٍ سَمْتُهُ　　قَطَعَهُ رجُلٌ على جَمَلِهْ

٢- **فعولُ فاعلن فاعلُ فاعلــن　　فعولُ فاعلن فاعلن فعِلن**

منازلٌ عفاهُنّ بذي الأراكـِ　　كـلُّ وابـلٍ مُسْبَــلٍ هَطِـلِ(١٠٢)

إن ما يعنينا هو هذه التلقائية التي تُستخدم بها فاعِلُ غير معهودة الاستخدام في الشعر، الأمر الذي يؤكد جواز استخدامها باطراد شيوعها في شعر التفعيلة، على نحو ما استخدمها عبد الصبور (٢٥٧) مرّة في ديوانه شجر الليل، منها (١١٣) في قصيدة واحدة، هي: فصول منتزعة. وكمثل ما وردت كثيرًا في شعر فدوى طوقان[١٠٣]:

وَجهُ حُزَيْرانَ ارْبَدّ

فاعِلُ فعْلن فعْلن

زخَّ المطرُ الأسْوَدَ

فعْلن فعِلن فعْلن

رابعًا: فاعِلان، فعِلان، فعْلان:

ومن تحولات فاعِلن في الديوان فاعلان، وفعِلان، وفعّلان. فأما فاعِلان فهي في الأصل فاعلن الكاملة، وبعد أن طرأ عليها المدّ «والمد مقبول في الشعر العربي»[١٠٤] أصبحت فاعلان. ولم ترد فاعلان في الديوان إلا في قصيدة «توافقات» في القافية الأخيرة لكل مقطع رئيس من مقاطع القصيدة، حيث كان المدّ لازمًا بسبب البنية الصوتية الطويلة للكلمة التي مثلت القافية، وكان تكرارها في القصيدة سبع مرات من مثل[١٠٥]:

ويواري أضالعَها العارياتِ

فعِلن فاعلن فعِلن فاعلن فا(تِتْ)

الترابُ الرميمَ

عِلن (فاعِلانْ)

أو قوله[١٠٦]:

ها أنا أستديرُ بوجهي إليكَ، أيا

فاعلن فاعلن فعِلن فاعلن فعِلن

زمنًا ليسَ يوجدُ بعدُ، أيا زمنًا

فعِلن فاعلن فعِلن فعِلن فعِلن

قادمًا من وراء الغيومْ

فاعلن فاعلن (فاعِلان)

والمتـأمل المدّ الذي طرأ على فـاعِـلان يقف على قـدرة هـذه التـفـعـيلة في الاستجابة للاستراحة النفسية التي نالتها آهات الشاعر، عبر طول المدّ بحرف العلة الياء أو الواو، والانتهاء بالميم الساكنة التي استوعبت شحنة الصمت الصاخب في الفكرة الرئيسة في القصيدة تلك التي تعاتب الزمن.

وأما فعِلان فهي فعِلن المخبونة ذُيّلت بمدّ على غرار فاعِلان، وقد وردت في الديوان عشر مرات في مواضع مختلفة من القصائد، من مثل ما وردت في قصيدة (مرثية صديق)(١٠٧):

أو بالأحرى نتوحد كلّ مساءً

فعْلن فعْلن فعِلن فعِلان

في قاع الحانةْ

فعْلن فَعْلاتن

لا عن أدبٍ وحياءً

فعْلن فعِلن فعِلانْ

وأما فعْلان فقد كان تكرارها في الديوان (٥٢) مرة، وقد وردت في مواضع مختلفة من القصيدة من مثل قول عبد الصبور في قصيدة (فصول منتزعة) في العنوان الفرعي الأول (بكائية) في بداية مقطعها الثالث(١٠٨):

أبكي مهرًا وثّابًا مشدودًا في درب المعراج إلى اللهْ

فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فاعِلُ فعْلان

مهرًا بجناحين، الريشُ من الفضةْ

فعْلن فعِلن فعْلن فاعِلُ فَعْلاتن

والوشيُ اللؤلؤُ والياقوتُ

فعْلن فعْلن فعِلن فعْلان

ومن المعلوم أن فعْلن المقطوعة وقع في آخرها مدٌّ فأصبحت (فعْلان) أي أنها مقطوعة مذيّلة فاشتركت مع فاعلان وفعِلان في أن كلاً منها لم يقع إلا في آخر السطر الشعري، وخدم الشاعر كذلك في إطالة البنية الصوتية للقافية بصورة تتلاءم مع حرص الشاعر على استقلالية السطر الشعري من الناحية الصوتية.

فأغلب الأسطر الشعرية منتهية بسواكن على اختلاف صورها ومواقعها من القصيدة، على أن بعض الدارسين لم يألفوا بعض صور فاعلن (كفعّلان) مثلاً فاتهموا عبد الصبور في الوقوع في خطأ موسيقي، وقد أورد علي خضير المقطع التالي من قصيدة (تأملات ليلية) لصلاح عبد الصبور(١٠٩) في الديوان نفسه:

الظلمةُ تهوي نحو الشرفةْ

في عَرَبَتِها السوْداءْ

صَلْصَلَةُ العجلاتِ الوهْميةْ

ثم علّق عليه بقوله: حيث يبدو الخطأ في المقطع الثاني (في عربتها السوداء) وهذه مخالفة للقياس العروضي الذي نظم منه القصيدة، وهي من وزن المتدارك (فعلن فعلن فعلن فعلن) حيث لا يمكن تقطيعه على هذه الصيغة لوجود الخطأ سماعًا(١١٠)

يبدو أن الكاتب غفل عن تقطيع الأسطر الشعرية السابقة، حسب تحولات فاعلن في شعر التفعيلة، فتوهم أن الشاعر وقع في خطأ عروضي، فلم ينتبه الكاتب إلى صورة (فعّلان) الجديدة التي طرأ عليها المدّ الجائز، وهو التذييل.

أما تقطيع الأسطر فهو على النحو الآتي:

الظلمةُ تهوي نحو الشرفةْ

فعْلن فعِلن فعْلن فَعْلاتن

في عَرَبَتِها السوْداءْ

فاعِلُ فعِلن فعْلان

صَلْصَلَةُ العجلاتِ الوهْمية

فاعِلُ فاعِلُ فعْلن فَعْلاتن

وأحسب أن تعدد الزحافات كوّن نظامًا إيقاعيًا تقبله الأذن، وليس فيه ما يدعو للحكم بخطأ عروضي فيه، يزاد على ذلك أن جميع الزحافات في المقطع السابق لها ما يماثلها في الشعر العربي القديم.

على أن احتواء هذا المقطع الصغير على خمسة زحافات من تحولات بنية فاعلن، يمكن أن يوقع لبسًا في التقطيع، فيتوهم القارئ بوقوع خطأ عروضي، لكن العارف بهذه الزحافات وصورها في الشعر القديم، يقف على حقيقة التوسع في البنية الإيقاعية لفاعلن، فتحولت فعِلن المخبونة الى فعِلان المخبونة المذيلة، وتحولت فعْلن المقطوعة إلى فعْلانْ المقطوعة المذيلة. وتحولت فاعلن الكاملة السالمة إلى فاعلان بسبب المدّ الجائز في العروض العربي.

خامسًا: فعْلاتن وفعِلاتن:

والمتأمل في المقطع السابق يجد استخدامًا جديدًا من تحولات بنية (فاعلن) وهو (فعْلاتن وفعِلاتن) ومثل هذا التحول معروف في بنية فاعلن، ويسمى الترفيل أي «زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، فتتحول التفعيلة من فاعلن إلى فاعلاتن(١١١)، وقد رأى الحنفي أن أصل فعِلاتن في المتدارك المتمم العشرين فعِلن فعْ(١١٢)، فعبد الصبور كوّن من فاعلاتن صورة أخرى هي فعْلاتن التي جاءت مقطوعة مرفّلة.

فأما (فعْلاتن) فقد وردت في الديوان (٧٢) مرة في آخر السطر الشعري، وتتابعت أحيانًا في المقطع الواحد أربع مرات، من مثل ما جاء في قصيدة «تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية»(١١٣):

إذ يتكلمْ

فاعِلُ فعْلن

حتى تصبحَ صَرَخاتٍ كالريحِ المذعورةْ

فعْلن فاعِلُ فعْلن فعْلن فعْلن فَعْلاتن

أو سقْطاتٍ كالماء من القارورةْ

فعْلن فعْلن فعْلن فعِلن فَعْلاتن

أو أصواتًا متداغمةً لا تُفهمْ

فعْلن فعْلن فعِلن فعِلن فَعْلاتن

أسأل أحيانًا

فاعلُ فَعْلاتن

وأما (فعِلاتن) فتكرّرت في الديوان (١٧) مرة في مواضع مختلفة من القصيدة، كوقوعها في أول المقطع الثاني من قصيدة (مرثية صديق كان يضحك كثيرًا) (١١٤):

كُنّا نتلاقى

فعْلن فَعِلاتن

أو بالأحرى نتوحّدُ كلّ مساءْ

فعْلن فعْلن فعِلن فعِلن فعِلان

في قاع الحانةْ

فعْلن فَعْلاتن

أو في وسط المقطع الأول من قصيدة (تنويعات) (١١٥):

ومغنّينا الأعمى ماتت أغنيتُهْ

فعِلن فعْلن فعْلن فعْلن فاعِلُ فا

أتوهمُ أحيانًا أني أتسمعُ وقْعَ صداها

فعِلن فعِلن فعْلن فعْلن فعِلن فعِلن فَعِلاتن

وإخال أن كلاً من فعْلاتن وفعِلاتن خدمت الشاعر في إيراد مفردات مختلفة في عدد حروفها للتعبير عن الفكرة في السطر الشعري، فالمقاطع الثلاثة الساكنة في فعْلاتن، والمقاطع الأربعة (المتحركان والساكنان) في فعِلاتن وفرّت حرّية واسعة لطبيعة الدفق الشعري دون خللٍ إيقاعي.

سادساً: تداخل فاعلن وفعولن:

فاعلن وفعولن تفعيلتان من دائرة واحدة سميت دائرة المتفق لاتفاق أجزائها، لأن أجزاءها خماسية، والخماسي يوافق الخماسي... ومن أصل الخليل أن هذه الدائرة لم ينفك فيها من المتقارب غيره فأفرده في دائرة، ومن أصل غيره أنه لما انفك منه المحدث وهو من موضع (لن) في فعولن لأنك تقول لن فعو، لن فعو فيصير فاعلن فاعلن، رتبه بعد المتقارب(١١٦)

ويبلغ حد الاتفاق بين فاعلن وفعولن، إلى أننا يمكن أن نأخذ (لن) من فعولن الثامنة في بحر المتقارب، ثمَّ نضعها في أول البيت، فيصبح البيت قائمًا على فاعلن متكررة أربع مراتٍ كل شطر، أي من بحر المتدارك بتفعيلته الأصلية الكاملة والزاحفة فعِلن كقول ابن زيدون(١١٧):

لئن كنتَ في السِّنِّ تِرْبَ الهلالِ   لقد فقتَ في الحسْن بَدْرَ الكمالِ
فعولــن فعولــن فعولـن فعـولُ   فعولـن فعولن فعولـن فعـو(لُـن)

وكذلك الأمر مع بيت المتدارك القائم على فاعلن الكاملة السالمة، كالبيت الوارد في الهامش الرابع عشر:

جاءنا عامرٌ سالـمًا صالــحًا   بعدما كان ما كان من عامرِ
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلــن   فاعلن فاعلن فاعلن فاعلــن

فإذا نقلنا (لن) من التفعيلة الأولى، ووضعناها في آخر البيت لتحول البيت إلى بحر المتقارب بتفعيلته الأصلية الكاملة (فعولن) وينبغي الانتباه إلى أن مثل هذا التمثيل يصلح أكثر ما يصلح عندما يكون بيت المتقارب أو المتدارك قائمًا على تفعيلته الأصلية الكاملة.

فهل هذا التقارب بين البحرين يسوغ للشاعر المعاصر أن يستخدم (فعولن) في قصيدة مبتناة وفق تفعيلة (فاعلن) كمثل ما فعل عبد الصبور؟

لا بُدَّ- في ما أرى- من القبول الحذِرِ بهذا الاستخدام، إلى أن تثبت الدراسات اللاحقة صحة هذا التداخل أو خطأه، فعبد الصبور شاعر رائد، وقد

استدعى أغلب صور فاعلن الموروثة المهجورة وأحيا استخدامها كما يظهر البحث، ولا أظنّ أن أحدًا يملك برهانًا ساطعًا على وعي عبد الصبور وقصّديته في هذا الاستخدام، ولا حجة بائنة على غفلته كذلك، ذلك أن المتدارك حسب الحنفي «من غرائب البحور ويبدو أن الخليل سئم منه فترك حبله على غاربه، ولذا بات أمشاجًا وأنماطًا لا يجمعها إطار واحد»(١١٨).

ومن تسويغات القبول الحذر أيضًا، ما أورده الحنفي نفسه من شواهد على دخول فعولن على بحر المتدارك من مثل:

منــازلُ عفاهُــنّ بـذي الأراكِ كلُّ وابل هطِلِ

فعول فاعلن فاعِلُ فاعلن فعولُ فاعلن فاعلنٌ فعِلن(١١٩)

ومن أمثلة استخدام فعولن مع فاعلن عند عبد الصبور ما ورد في قصيدته (توافقات)(١٢٠) إذ يقول:

والشموس النجومُ تعيدُ (دُسنّ)

فاعلن فاعلن فعِلن فا

استدارتها، وروحي تعيد ولادتِها

عِلن فعِلن فعولن فعولُ فعولن فعو

واحتضاراتها والشموس النجــومْ

لن فعولن فعولن فعولن فعولْ

وأكثر الشاعر من استخدام فعولن في مقطع (صوت مجموعة نساء) من قصيدة (أربعة أصوات ليلية) كقوله(١٢١):

ثم ألقى ثَمَرَ الوجْدِ وأزهار الكآبةْ

فاعلن فاعِلُ فعْلن فعِلن فعْلن (فعولن)

في مآقينا وفي أكمامنا

فاعلن فعْلن فعولن فاعلن

واعتنقنا وغصون الشجرِ الموحشِ

فاعلن فاعِلُ فعْلن فعِلن فاعِلُ

حتى دبّ في أعطافنـا

فعْلـن فاعلـن فعْلـن (فعو)

شبقُ الحزنِ الذي كُلّ دجى يعتادنـا

فعِلن فعْلن فعولن فعِلن فعْلن فعو

وأخمّن أن لا مسوّغ أمام عبد الصبور لاستخدام فعولن مع فاعلن، لأن فعولن لم تضف أهمية إلى البناء الفني، ولا إلى الرؤيا، فتحولات فاعلن غنية بالمرونة، فإذا كان عبد الصبور سها فقد وقع في سهو رضيت به طبيعة العلاقة الإيقاعية بين فاعلن وفعولن، وإذا كان قصد ذلك فالمسوّغات المذكورة ربما تجيز قصده، فضلاً عن ما لوحظ من شيوع مثل هذا التداخل في شعر اللاحقين، كقول ثريا العريّض(١٢٢):

كلّ هذي الوجوه أنا

فاعلن فاعلن فعِلن

تحاصرني أينما أتجه

فعولُ فعولن فعولن فعو

بأحلامها بجدائلها

فعولن فعولُ فعولُ فعو

بالعيون

فاعِلانْ

وإذا كان استخدام فعولن مع فاعلن الكاملة والمخبونة غريبًا، فإنَّ الأغرب أن ترد بعد (فعِلُ) الشاذة مراتٍ عدة كقول عبد الصبور(١٢٣):

علّمَنا أن نتمزقَ بإرادتنا العمياءَ

فعْلن فعْلن فعِلن فَعِلُ فعولُ فعولن فاعْ

في منقارِ الأيامْ

فعْلن فعْلن فعْلان

وقد بلغ تكرار فعولن (٢٤) مرة.

وعليه يمكن القول أن تكوّن كلّ من فاعلن وفعولن من وتد وسبب لا غير، والوتد والسبب هما الأساسان الرئيسان في بناء الشعر العربي كله، وهما أصل القياس والاحتجاج على علم العروض(١٢٤)، وهذا أوحى إلى كمال أبو ديب باستثمار هذه الخاصية في التفعيلتين لتوليد تحولات إيقاعية تصف بحور الشعر العربي كلها، وتعرض لفرضية النبر في الشعر العربي، وقد سمّى أبو ديب كلاً من (فا) و(علن) نواة إيقاعية، وسمّى التشكيل الناتج من تركيبهما وحدة إيقاعية(١٢٥)

سابعاً: فعِلن (المخبونة)

وظف عبد الصبور (فعِلن) المخبونة (٤١٤) مرة، وقد حضرت في كل قصيدة أو مقطع من الديوان، ويأتي تكرارها في المرتبة الثانية بعد (فعْلن) المقطوعة، كما ندر وقوعها في آخر السطر الشعري عند الشاعر، وسبب ذلك شيوع ظاهرة التذييل، وزيادة السبب الخفيف أو الفاصلة في أغلب الأسطر الشعرية، كما كان حضورها في بداية السطر قليلاً عند مقارنتها بحضور (فعْلن) المخبونة وتمتاز بقابلية حضورها في القصيدة المبنية وفق فاعلن الكاملة السالمة التي تغيب عنها (فعْلن) المقطوعة على الأغلب، كما في قصيدة (توافقات) وسائر ما اطلعت عليه من شعر لأبرز شعراء التفعيلة كالسياب وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمود درويش وغيرهم(١٢٦)، ومن أمثلة حضور (فعِلن) قول عبد الصبور في قصيدة (تنويعات) (١٢٧) في المقطع الآتي:

علّمَنا أن نتبعثرَ في الريح الملعونةْ

فعْلن فعْلن فعِلن فعِلن فعْلن فَعْلاتن

أن نتعلّقَ بالأشجارِ المسنونةْ

فاعِلُ فاعِلُ فعْلن فعْلن فَعْلاتن

أن لا نمثُلَ للموتْ

فعْلن فاعِلُ فعْلان

ثامنًا: فعْلن (المقطوعة):

لعل هذه الصورة من فاعلن أوفر الصور الأخرى شيوعًا، فقد حضرت في الديوان (٧٩٤) مرة في المواضع المختلفة من السطر الشعري، وفي سائر قصائد المجموعة عدا قصيدة (توافقات) القائمة على فاعلن الكاملة الصحيحة، وقد تكررت أحيانًا سبع مرات متتالية في السطر الواحد، كقول عبد الصبور في مقطع (بكائية) من قصيدة: فصول منتزعة(١٢٨):

أبكي مُهرًا وثّابًا مشدودًا في دربِ المعراجِ إلى اللهْ

فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فاعِلُ فعْلان

غير أن طول السطر في شعر التفعيلة قد يوحي بالبهوت الموسيقي وبالنثرية. ولما كان ميزان الشعر موسيقيًا في طبيعته «فإن الموازين الطويلة الكثيرة الأجزاء تشبه النثر، إذ لا تشعر النفس بطرب عند سماعها لتباعد دورة أجزائها مما يسبب عدم تمييزها بسهولة»(١٢٩)

وقد تتعاقب وحدها في ثلاثة أسطر متتالية منتهية بالتذييل كقول الشاعر في مقطع (الخجل) من القصيدة نفسها(١٣٠):

منّا لا منكمْ

فعْلن فَعْلاتن

في أعناقِ الفرسانِ الموهومينَ المهزومينْ

فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلان

لكني أبغي منكم شيئًا

فعْلن فعْلن فعْلن فَعْلاتن

إن تكوّن (فعْلن) من سببين خفيفين جعلها- فيما أتوقع- مطواعة للمدّ، والتسكين، والتذييل، وإطالة السطر الشعري، للتعبير عن شحنة انفعالية تمثل الزمن الحاضر في وجدان الشاعر، إذ توافرت (فعْلن) أيّما توافر في القصائد التي تتحدث عن حاضر الحالة النفسية عند الشاعر، وكثرت فيها الأفعال المضارعة، كما أن شيوع ظاهرة استقلال السطر الشعري معنى وإيقاعًا في

الديوان، جعل (فعْلن) أنسب صور (فاعلن) في تحقيق ذلك الاستقلال، ذلك أن الشاعر يميل إلى السرد القصصي والتصوير الدرامي بجمل شعرية تخلو في أغلبها من حروف العطف، ومن مثل ذلك قوله في قصيدة (مرثية صديق كان يضحك كثيرًا) [(١٣١)]:

أقعى في مقعدهِ مختومًا بالبهجةْ

فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن فعْلن فعْلن

حتى انتصفَ الليلْ

فعْلن فعِلن فاعْ

لم يبصرْ منّا أحدًا

فعْلن فعْلن فاعِلُ فا

سالتْ من ساقَيْهِ البهجةْ

فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن

تاسعًا: زيادة سبب خفيف (فا) أو فاصلة (فاعْ):

من الظواهر الإيقاعية البارزة في الديوان زيادة سبب خفيف (فا) أو فاصلة (فاعْ) في نهاية السطر الشعري، وأحسب أن هذه الظاهرة متأتية من ميل الشاعر إلى تسكين أواخر الكلمات التي ينتهي بها السطر، إذ يكون الزمن الصوتي للكلمة الأخيرة أطول من أن تستوعبه إحدى صور (فاعلن) وتكون الزيادة الصوتية أقل من أي زمن صوتي كامل لأيّ من تحولات فاعلن كذلك، فتكون الزيادة الإيقاعية إما سببًا خفيفًا (فا) أو فاصلة (فاعْ)، كقول عبد الصبور في المقطع الخامس من قصيدة تأملات (ليلية) [(١٣٢)]:

تتجول في جسمي مثلَ دمي

فعِلن فعِلن فعْلن فاعِلُ فا

أو في قدمي

فعْلن فعِلن

إذ أتوقفُ

فاعِلُ فعْلن

تبغي أن تعرفها يا جاسوس الوقتْ

فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن فعْلن فاعْ

لا إني أكتُمها عنكْ

فعْلن فعْلن فعِلن فاعْ

لا أعرفُ كيف أعبّر عنها لكْ

فعْلن فعِلن فعِلن فعِلن فعْلن

وإذا كانت زيادة السبب الخفيف المكوّن من حرفين في آخر السطر الشعري مقبولة مستساغة، فإن زيادة الفاصلة المكوّنة من ثلاثة أحرف بدت فيما أحسب ثقيلة على السمع، ولا سيّما في الفواصل التي يجيء الحرف الثاني الأوسط منها حرف علة يعقبه حرف ساكن، من مثل قول عبد الصبور في المقطع الرابع من القصيدة نفسها(١٣٣):

بكَتا حتى ابتلَّ الثوبْ

فعِلن فعْلن فعْلن (فاعْ)

وفي المقطع الخامس يقول:

أرتدُّ إلى هذي الفكرةِ كلَّ مساءْ

فعْلن فعِلن فعْلن فاعِلُ فاعِلُ (فاعْ)

وعندما لا يكون الحرف الثاني الأوسط من الفاصلة حرف علة، تنتهي الفاصلة كذلك بحرفين ساكنين نطقهما ثقيل، كقول عبد الصبور في مقطع بكائية من قصيدة (فصول منتزعة)(١٣٤):

جاء الزمنُ الوغْدْ

فعْلن فعِلن (فاعْ)

صدِئ الغمْدْ

فعِلن (فاعْ)

وقد تكررت (فا) في الديوان (٢٥) مرة، وتكررت (فاعْ) (٨١) مرة، وهما تكراران يشكلان ملمحًا إيقاعيًا واضحًا في الديوان، الأمر الذي يؤكد أن إيقاع المتدارك حقًا غريب في مرونته.

عاشرًا: (فعِلُ):

من صور فاعلن غير المألوفة التي استخدمها عبد الصبور (فعِلُ) المتكوّنة من ثلاثة أحرف متحركة، وهي صورة غريبة في الشعر العربي بسبب خلوّها من مقطعٍ ساكن، كما أن تتالي ثلاثة أحرف متحركة في تفعيلة واحدة لا يوجد إلا في إحدى صور مستفعلن وهي (مُتَعِلُن) لكنها تنتهي بمقطعٍ ساكن. فالأحرف المتحركة الثلاثة تُحدث ثقلاً في النطق وفي إيقاع التفعيلة نفسها، إلا أن لهذه الصورة (فعِلُ) وجودًا في شعر الحقبة الجاهلية(١٣٥):

وبلــدٍ متشابــهٍ سَمْتُــهُ   قَطَعَهُ رجلٌ علـى جَمَلِهْ

فعِلُ فاعِلُ فاعلن فاعلن   فعِلُ فاعِلُ فاعِلن فعِلن

وردت (فعِلُ) في الديوان تسع مراتٍ، وكان ورودها سببًا في مجيء (فعولن) بعدها مباشرة في المواضع التسعة إما مرة أو مرتين في السطر الواحد. ولم ترد (فعِلُ) في السطر الواحد كذلك إلا مرة واحدة. ومن بين أمثلة ذلك قول عبد الصبور في المقطع الثاني من قصيدة (تنويعات) (١٣٦):

علّمنا أن نتمزّقَ بإرادتنا العمياءْ

فعْلن فعْلن فعِلن (فعِلُ) فعولُ فعولن فاعْ

غير أن الأغرب في الأمر، هو ورود ستة أحرف متحركة متتالية في السطر الشعري الواحد، وتَحمُّل الإيقاع المتداركي لهذا الأمر حين يُقطّع السطر عروضيًا مع قبوله دخول فعولن، من مثل ما جاء في المقطع الثاني (الخجل) في قصيدة (فصول منتزعة) (١٣٧):

حين أقارعُ أحدهم الحجّة بالحجّةْ

فاعِلُ فاعِلُ فعِلن فعولن فعِلن فعْلن

أخشى أن يطلق في وجهي فجأةً

فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن فعْلن

تاريخ اليوم الملعونً

فعْلن فعْلن فعْلن فاعْ

فالأحرف المتحركة الستة المتتالية هي (رِعُ أَحَدَهُـ)، فالتقت الصورة النادرة فاعِلُ مع الصورة المقبولة بحذر (فعولن) والصورة الشاذة (فعِلُ) في سطرٍ شعري واحد الى جانب فعِلن المخبونة وفعْلن المقطوعة.

الإيقاع الخببي [فعِلن، فَعْلن]
عند سعدي يوسف

قلت في موضع سابق: إنَّ الخليل لم يجد شعرًا مكتوبًا وفق [فاعلن] الكاملة السالمة المتكررة أربع مرات، فترك هذا الأمر مكتفيًا بإيراده بعض الأبيات من تأليفه يمثّل بها.

إنَّ فاعلن السالمة لا تجتمع مع فعْلن ولكنها تجتمع مع فعِلن، فيجوز أن نقول [فاعلن فعِلن فعِلن فاعِلن]، وإذا قلنا [فاعلن فَعْلن] فقد أصاب الوتد عيبًا فانكسر الإيقاع. كما قلت في مناقشتي لفاعلن عند عبد الصبور أن الخبب غدا بحرًا مستقلاً على نحو ما كتب القيرواني في [يا ليل الصبّ متى غده] وعارضها شوقي في [مضناك جفاه مرقده]. وأصبح أيضًا إيقاعًا خببيًا خاصًّا.

عبد الصبور استثمر فاعلن وكذلك فعْلن وفعِلن بحرية واسعة أضافت زحافات أخرى يسّرت على الشاعر انسيابه الشعري مع الفكرة.

على أني وجدت تناوب فعِلن فعْلن عند سعدي يوسف - وهو من مجايلي عبد الصبور - قد أفاده في استثمار إيقاع هاتين التفعيلتين باستقلال عن فاعلن استثمارًا أضاف تشكيلاً بنائيًا مرنًا لبنية قصيدة التفعيلة، وقد اخترت ديوانه الساعة الأخيرة الصادر عام ١٩٧٧م لاكتشاف ملامح هذا التشكيل، ذلك أن هذا الديوان يتضمن شجاعة إيقاعية بارزة، تنسجم ورؤى القصائد وتسجّل تجاوزًا للنمطية البنائية، وتمهّد في الوقت نفسه لما يمكن أن أسميه الموسيقى السائلة الناعمة من غير ضجيج، وهي سيولة موسيقية ربما تكون تجريبًا أوّليًا لانفتاح النص الشعري المتَفَعْل على الجملة النثرية الخالية من الموسيقى الشعرية، تلك التي أدت إلى تشجيع بعض الشعراء على كتابة قصيدة النثر.

أولاً: استهل سعدي الديوان بقصيدة خببية قصيرة هي:

«في زاوية،

- - / ب ب -

تحلمُ..

- ب ب

ينفضُّ الهتّافونَ

- -/ - -/ - -

عنْكَ،

- ب

و/ ينْهشك البيروقراطيون السَّفَلةْ

ب/ - ب ب / - -/ - -/ - -/ - ب ب/ -

لكنَّ عليَّ بنَ محمَّدْ

- -/ ب ب -/ - ب ب/ - -

بكتائبه الزنجية

ب ب -/ ب ب -/ - -/ ب ب

ينهض بين الغرق وبين العرْقِ

-/ - ب -/ - -/ ب ب -/ - -/ب

قرنفلة مشتعلةً»(١٣٨)

ب -/ ب ب -/ - ب ب / -

فالقصيدة قائمة على فعْلن، فعْلن، فاعِلُ [استخدم فيها قافية السفلة، مشتعلة] وهنا يمكن أن نعد المقطع الساكن الأخير في كل من الكلمتين نصف فعْلن (-) ونلاحظ استيعاب الإيقاع الخببي لكلمة البيروقراطيين وهي كلمة طويلة.

لكن اللافت للانتباه أن الشاعر استثمر مرونة موسيقى التفعيلة في كتابة قصيدة طويلة تتكون من مجموعة حزم شعرية تمثل كل حزمة عنوانًا خاصًا على

غرار قصيدته [الساعة الأخيرة] التي تحمل عنوان المجموعة، فتضمنت العنوانات الفرعية الآتية [فلسطينية كانت، تل الزعتر، تلفزيون، مجنّد، دولة، المدينة، أشخاص، رقيم بابلي، الأسئلة، هاجس].

ففي [فلسطينية كانت] استخدم (متفاعلن) وزحافاتها في (٣٥) سطرًا، واستخدم في [تل الزعتر] مفاعَلَن وزحافها في ثلاثة أسطر وقافية [الخيمة، الأمة].

ثم بنى سبع قصائد وفق [فعْلن، فعِلن، فاعل] واختتم بقصيدة (هاجس) التي بناها على متفاعلن وزحافاتها، فختم النص الكلي بمتفاعلن التي بدأ بها.

ثانيًا: ملامح التشكيل الإيقاعي والبصري في نص الساعة الأخيرة الذي أراه طرازًا شجاعًا وجديدًا في معمارية قصيدة التفعيلة:

- آزرت تفعيلة متفاعلن وزحافاتها الشاعر في استخدام علامات الترقيم بصورة سيميائية غير مألوفة في شعر الشطرين:

«تبدو المنائر غير ما ألفَ الهواءُ:
أهلّة في الأرض أنشبتِ النهايات الدقيقةَ...
والسلالمُ... دربُها الحلزونُ يحمل رجفة الأصواتِ
نحو القاعِ، منكفئًا...
وأيّ مؤذّنٍ بالاختباء، يقول:
أرملة حمامةُ غارنا المنسيّ
أرملُ هجْسُنا
والعشبُ في الطرقات أرملُ..

وفي الصحف التي سطرتمُ اختبئوا
وفي الكتب/ المقاهي/ سقطة الشعراء/ نادي
النخبة/ البترولِ/ أرداف النساء/

وشقّة اللوطيّ/ قاعات الفنادق/ موعد الحزبيّ/
مدرسة التجسّس/ غرفة الإعلام/
في كل الذي أحببتمُ...
اختبئوا....»[١٣٩].

فوظف النقطتين والفاصلة والنقط الثلاث مستعينًا بها على التعبير عن تقطع الانفعال بين شدّة وخفّة وتفصيل وتداعيات، ثم وظف الشّرطة المائلة لتنوب عن حرف العطف «الواو» في تعداد المسميات، وكان بإمكانه استخدام الفاصلة مثلاً، غير أن الشرطة المائلة هي تعبير عن الحائلة المائلة – فيما أتوقّع –، وهي لا تدخل في سيماءات شعر الشطرين كالفاصلة، فمنحتها طاقة بصرية موازية للانفعال وسوْرة الاحتجاج الثائر في القصيدة.

أما العنوان الأخير الذي حمل عنوان [هاجس] وهو مبنيًا – كما قلت – وفق نظام متفاعلن وزحافاتها، لكنه مختلف جدًا عن النظام البصري في حضور متفاعلن عند الشعراء الذين سبقوه كنازك والسياب والبياتي، فجعل القصيدة مهندسة بأسطرٍ متساوية الحجم على شكل مستطيل من الكلمات وكأنها قصيدة من شعر الشطرين. وبتأمل معاني هذا النص الأخير بالمستطاع القول:

إن الشاعر بلغ منتهى قناعته بالوصول إلى الحقيقة [بأن أمتنا تشيخ] بمعنى أن الرؤية أو النتيجة استوت له واضحة منتظمة كأسطر القصيدة، ومن الملاحظ -أيضًا- أن الشاعر ختم النص نفسه بعبارة [ساعتها الأخيرة] التي هي عنوان النص الرئيس. إذن؛ هناك انتباه قصّدي ملموح في بناء هذه القصيدة وفق بدايتها وختامها بمتفاعلن، وفي تشكيل العلامات السيمائية التي رصّعت الجمل الشعرية بإيحاءات بصريّة واضحة.

– أرى أن القصائد القصيرة [تل الزعتر، تلفزيون، مجند، دولة، المدنية، أشخاص، رقيم بابلي] وهي قصائد مبتناة على إيقاع خببي، وهي تجريب فني مشروع مهّد الطريق لشعراء آخرين ليجربوا هذا النمط الشكلي الذي يعتمد على الاقتصاد اللغوي والكثافة الدلالية معًا، وكأنه برقية سريعة موجزة دالَّة،

ومن الملاحظ أن بعض هذه الومضات الشعرية اعتمد قافية، وبعضها لم يعتمد، كما اتسع الإيقاع الخببي إلى تكرار طريف جسور يمثل أوج السخرية المنفعلة المحتجة على ما انتهت به قصيدة الأسئلة:

«أوَ ما مزّقنا جثتَها مِزَقا
لنسلّمها، واحدةً، واحدةً، واحدةً، واحدةً، واحدةً،
واحدةً، واحدةً، واحدةً، واحدةً، واحدةً،
واحدةً، واحدةً، واحدةً، واحدةً، واحدةً،
واحدةً، واحدةً، واحدةً، واحدةً، واحدةً،
أَوَ لم نعرفْ بعْضًا؟
حسنًا...
وإذنْ...
عمّ يسائلنا هذا الصوت الصارخ في البريّة؟»(١٤٠)

فنحن أمام تشكيل فسيفسائي من كلمة (واحدة) المتكررة المهنْدَسة عموديًا وأفقيًا عشرين مرة. وهو تشكيل شبيه بفن الرسوم والنقوش في العمارة العربية القديمة، إذ يقوم على (تكرار) الوحدة أو النقش بشكل زخرفيٍّ معين. وإذا تأملنا السطر السابق لهذا التشكيل وجدنا أن كل (واحدة)؛ أي كل وحدة هي جزء من جثة فلسطين الممزقة كما يرى الشاعر. فتشكيل الإيقاع آزر المغزى بصورة إيمائية خفية.

ثم تنتهي القصيدة بحزمة من الاستفهامات الابتكارية الاستغرابية كما لو أن الشاعر يتخذ من نفسه صوت الأمة فيسائل نفسه بطريقة السؤال والاستنتاج التعجبي الذي يتضمن طريقة من طرائق العتاب ولفت الانتباه، فالقصيدة بمضمونها الثائر على الحالة المائلة احتمت بالثورة على الشكل وتجديده عبر الإيقاع الخببي الذي كان يخفت حينًا ويشتد حينًا آخر إلى أن بلغ ذروة سخونته في نهاية القصيدة؛ أي بعد تشخيص الحالة وإدانة الواقع المرير، ثم الوصول إلى الحقيقة منذ أول بيت في النص الأخير (هاجس) حين قال [لكأنني ألقى الحقيقة في يديّ].

ثالثاً:

تكثر في شعر سعدي يوسف القصائد التي تتحدث عن شخصية معينة، وفي هذا الديوان نجد [الجيوكو، العجوز، البستاني، روبيرتو، الأخضر بن يوسف، الشخص السادس وغيرها.. وسأتأمل مبنى قصيدة (روبيرتو) لما فيها من هيكلية إيقاعية خارجة على المألوف الموسيقي أو قل صادمة للشعور الموسيقي على نحو ما سنرى.

تبدأ القصيدة بإيقاع فعْلن فعِلن في مقطع من سبعة أسطر، يليها أربعة أسطر نثرية تشبه مقطعًا من قصة أو رواية في أسلوب الوصف، وبعد هذا الوصف يعود الشاعر إلى الإيقاع في ستة أسطر واصفة لامرأة. ثم يرجع للحديث النثري في ستة أسطر -أيضًا- إلى أن يصل إلى الشخصية (روبيرتو) فيسأله [أي نسوة هؤلاء يا روبيرتو]؟

- أرامل الحرب الأهلية.

فيرد روبيرتو بإيقاع مسموع:

أمي..

أمي تسأل في الحانة

أمي تسهر في الحانة

قيثار مقطوع في الحانة.

بعد ذلك نقرأ تعليقًا من الشاعر بكلمات نثرية أيضًا تؤكد أن (روبيروتو) عازف القيثار المقطوع وأمه والشاعر يشربون، فيما (روبيرتو) يغني بهدوء يحمل في ثناياه غضبًا مشتركًا بثلاث لغات.

فجاءت نهاية القصيدة أغنية خببيةً حزينة تُعرب على ألمٍ إنساني مشترك لدى الثلاثة.

«قيثار مقطوع في الحانة

كان يرنُّ يرنُّ يرنُّ

امرأةٌ تنتظر انتبه المارّونَ

انتبه النارنجُ
وقيثار في الحانةِ
كان يرنّ يرنّ يرنٌّ
يرنٌّ يرنٌّ
يرنّ» (١٤١)

فالثلاثة غرباء في واقع أليم من الفقر، يعيشون حالة نفسية واحدة، فالقيثاره المقطوعة رمز للحلم المكسور. والغناء والشرب وسيطان مسلّيان لهم، لكن لا بُدَّ من مواجهة الألم بالغناء. نلاحظ -أيضًا- التدرج في إنهاء العزف، فتتكرر (يرنّ) ثلاث مرات ثم مرتين ثم مرة كناية عن نهاية الرنين واستمراره معًا. فالكلمة الأخيرة في القصيدة هي لحظة يمكن أن نسميها متعة اليأس أو لذاذة الألم.

هكذا غامر سعدي في أول ديوان له في تشكيل قصيدة تخرج من موسيقاها إلى الوصف النثري، غير أن ما يهمنا أن الإيقاع الخببي في فعْلن فعِلن منحه فرصة الخروج؛ ذلك لأن هذا الإيقاع يتمتع بخاصية نادرة وهي قربه الشديد من النثر حينما تكون القصيدة تفعيلية، وقربه الشديد من الرقص حينما تكون القصيدة من شعر الشطرين كقصيدة القيرواني وشوقي المذكورتين.

من هُنا نرى أثر مثل هذه القصائد التي تتناوب في هيكليتها البنائية بين البث الإيقاعي والبث النثري، ولا أحسب هذه المغامرة إلا مبادرة مقصودة من شعرية سعدي للتوطئة إلى قصيدة النثر أو لإخراج النمط الإيقاعي الواحد من رتابته التي تكون مملّة أحيانًا، وهو أمرٌ مهّد إلى عمارة شعرية مماثلة عند بعض الشعراء اللاحقين كحبيب الصايغ، وذلك لعمري مجازفة فنية جسورة.

على أن المتأمل المحايد في مشهدية الإيقاع العربي ليحترم مثل هذه المغامرة حين تكون من شاعر عارف بفنون الموسيقى الشعرية، فيتسامح ويفكر، لكن المعضلة حين تكون مثل هذه المجازفات من شعراء اعتباطيين جهلاء بموسيقى الشعر فيكتبون على غير دراية أو وعي لبما يكتبون.

استقلال فاعلن
عند علي جعفر العلاق

أعاد شعر التفعيلة إحياء فاعلن التي لم ترد مستقلة متكررة أربع مرات في بيت واحد في الشعر القديم، وإذا وردت عند بعض الشعراء فهي قليلة جدًا. لكنها بعد انتشار شعر التفعيلة كتب وفقها نازك الملائكة ومحمود إسماعيل ونزار وعبد الصبور وسعدي يوسف، وحصلت على المرتبة الثالثة في الاستخدام عند درويش، وذلك بعد متفاعلن وفعولن، وكان استخدامها وما زال مقرونًا بزحافها الوحيد [فعِلنْ].

وبهذا ظهر الإيقاع الخببي معتمدًا فعِلن/ فعْلن وزحافاتهما الكثيرة على نحو ما رأينا عند عبد الصبور ثم سعدي يوسف.

وقد اخترت قصيدة (نبيذ الكلام) لعلي جعفر العلاّق لتقطيعها، وتوكيد زحافاتها الجائزة، فالعلاق أحد الشعراء البارزين من الموجة الثانية من روّاد شعر التفعيلة، وله كتب وبحوث رفيعة المستوى في نقد الشعر، ومتابعة مظاهر التجديد والتجريب في القصيدة العربية المعاصرة في زمن قلّ فيه نقاد الشعر، وكثر فيه نقاد السَّرد ولا سيّما الرواية، كما اخترت هذه القصيدة لجمال موضوعها ورشاقة عمارتها الإيقاعية القائمة على [فاعلن] وزحافاتها الشهيرة، كما تتمتع القصيدة بتصوير فني لطيف غير معقد يلائم الخاصة والعامة، ويتبدّى لي أنها ملائمة جدًا لفهم المبنى الشعري القائم على فاعلن، فالعلاّق يكثر منها، لجمال انسيابيتها الإيقاعية. وشعر العلاق بعامة يخلو من التعقيد والحشو الكلامي ويميل إلى البساطة الماكرة في لغته الشعرية المخصّبة بالتخييل واستدعاء بعض الموروثات التاريخية والأسطورية بطرائق إيحائية وكنائية متزنة.

كما تميل قصائده إلى ما أسميه الإيقاع المتساهي غير الحافل بالصخب، ولا سيّما في وقفات القوافي الناعمة، فقصيدته تجمع بين الشعرية الرشيقة والوعي الجمالي الأسلوبي بتقنيات الشعر المعاصر ولا سيّما شعر التفعيلة.

سأقوم بتقطيع القصيدة ثم كشف ملامح بنيتها الإيقاعية المستندة إلى تفعيلة فاعلن.

«١- مطرُ الليل هُنَّ

فعِلن/ فاعلن/ فَ

٢- يُمَسِّدْنَ لليل وحشتَهُ كي تخِفَّ

علْن/ فاعلن/ فاعلن/ فعِلن/ فاعلن/ فَ

٣- ويُشعِلْنَ فيه أساطيرهنَّ

علن/ فاعلن/ فعِلن/ فاعلن/ فا [نلْ]

4- التي لا تنامْ

علن/ فاعلانْ

٥- بحفيف أنوثتهنَّ يكحِّلْن طينَ اللغةْ

فعِلن/ فعِلن/ فعِلن/ فعِلن/ فاعلن/ فاعلن

٦- ويُفَلِّقْنَ رمّانة الضوء حتى تسيل القصيدةُ

فعِلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فعِ

٧- حتى يفيض الحصى

لن/ فاعلن/ فاعلن

٨- بالكلامْ

فاعلانْ

٩- هُنَّ أخطاءُ آدمَ إذْ يتجدَّدُ

فاعلن/ فاعلن/ فعِلن/ فعِلن/ فعِ

١٠- حتى كأنَّ الحماقات ديْدنُهُ

لن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فعِلن

١١- وكأنّ الندمْ

فعِلن/ فاعلن

١٢- لعبةٌ تتكرر منذ القدمْ

فاعِلن/ فعِلن/ فعِلن/ فاعلن

١٣- قد يغبْنَ ليصبْحْنَ أقسى حضورًا

فاعلن/ فعِلن/ فاعلن/ فاعلن/ فا

١٤- وإن شئنَ يحضرنَ حدّ الهيامْ

علِن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلانْ

١٥- دونهُنَّ، القرى قد تهيمُ على وجهها:

فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فعِلن/ فاعلن

١٦- غيمة تتآكل يابسةٌ

فاعلن/ فعِلن/ فعِلن/ فعِلن

١٧- طللٌ يتشكَّلُ من وحشتَيْ عاشقينْ

فعِلن/ فعِلن/ فعِلن/ فاعلن/ فاعلانْ

١٨- دونهنَّ القطيعة محكمةٌ:

فاعلن/ فاعِلن/ فعِلن/ فعِلن

١٩- عالم يشتهي ذاتهُ،

فاعلن/ فاعلن/ فاعلن

٢٠- ويحنُّ إلى جرحه الناي ثانيةً

فعِلن/ فعِلن/ فاعلن/ فاعلن/ فعِلن

٢١- والمياهُ حنينٌ مخيف إلى ضفتينْ

فاعلن/ فعِلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلانْ

٢٢- كَمْ أَعَدْنَ إلى الضوء نكهَتَهُ..

فاعلن/ فعِلن/ فاعلن/ فعِلن

٢٣- كم أَعَدْنَ الغزاة إلى رشدهمْ

فاعلن/ فاعلن/ فعِلن/ فاعلن
٢٤- رُبَّ طاغية يتكسَّر ما بين أهدابهنَّ
فاعلن/ فعِلن/ فعِلن/ فعِلن/ فاعلن/ فاعلنَ/ فَ
٢٥- كما يتكسر رمحٌ على غيمة
علن/ فعِلن/ فعِلن/ فاعلن/ فاعلن
٢٦- أو رخامْ
فاعلانْ
٢٧- مطرُ الليلِ هُنَّ
فعلن/ فاعلن/ فَ
٢٨- وَهُنّ نبيذُ الكلامْ.»(١٤٢)
علن/ فعِلن/ فاعلانْ

إضاءة على الهيكلة الإيقاعية في القصيدة:

أولاً: يمكن قراءة الهيكلة الإيقاعية في قصيدة نبيذ الكلام بإحدى أربع طرائق:

الأولى: القراءة البَصَرية للقصيدة؛ أي بالعينين، وهي قراءة صامتة محدودة التأثير وغير مضمونة النتائج، لأنها ذاتية تقوم على حاسة الذوق الشخصي، وتهدف إلى الاستمتاع الوجداني. كما تستند على تأمل الحركات والمدود والغُنن والإخفاءات، فيكون الحكم النهائي انطباعيًا يختلف من شخص لآخر؛ أي باختلاف ثقافة المتلقي.

الثانية: القراءة المنطوقة المسموعة التي يؤديها المتذوق الخبير المستطيع تحديد المقاطع الصوتية بشكل سليم مراعيًا المقادير الزمنية لنطق الحروف والمقاطع بهيئاتها الطبيعية المعتادة من غير تنغيم ولا ترنيم، ولا تصرّف صوتيّ خارج على المنطوق الأصلي لتلك الحروف والمقاطع.

الثالثة: القراءة المتخصصة المعتمدة للمختبر اللساني الصوتي بعد أن يسجّل

المتخصص قراءة القصيدة بصوت الشاعر؛ وهي قراءة بالضرورة ستراعي أساليب نطق الكلمات والتراكيب وما بينهما من مسافات صوتية ولا سيّما المدّ والوقف والإطالة والإشباع والترقيق والتفخيم والخطف، وغير ذلك من أصوات تصدر ذبذبات سريعة أو بطيئة أو متقطعة أو متصلة.

الرابعة: القراءة الموسيقية المتخصصة التي يؤديها محلّل موسيقي عليم بعد تلحين الأغنية؛ لأن اللحن ينقل الكلمات من منطوقها العادي إلى منطوق منغّم. وربما يصعد السطر الواحد إلى مقام موسيقي فيما ينتقل في السطر الثاني إلى مقام آخر، فقد تكون القصيدة ملحنّة على مقام واحد أو أكثر. ومن هنا يختلف التحليل الصوتي للكلمات عند المحلل الخبير. فعلى الرغم من أن موازين الشعر هي موازين موسيقية غير أن موازين الموسيقى متسعة الجوازات وغير محدودة، بينما تتسع موازين الشعر عبر الزحافات من جهة وعبر الرخص الشعرية [الضرائر] من جهة ثانية. فالتلحين هو منح الكلمات [حروفًا ومقاطع] أصواتًا منغّمة وفق قدرة الملحن على التنسيق بين هذه الأنغام والمعاني الدالّة عليها، وذلك على غرار ما وضحته في قصيدة الأطلال في موضوعة جدلية الموسيقي والشعر والغناء.

ثانيًا: أحسب أن الطريقة الثانية هي الأكثر ملاءمة لتحليل القصيدة فلستُ متخصّصًا بالمختبرات الصوتية، ولكني سأستعين بالدرجة التحليلية الأولى بالطريقة الرابعة في القراءة الموسيقية من حيث النقرات والعلامات.

- تتكون القصيدة من (٢٨) سطرًا شعريًا يتراوح عدد كلماته من كلمة واحدة إلى (٦) كلمات.
- احتوت على (١٠٨) تفعيلات، وكان عدد التفاعيل في كل سطر يقع ما بين تفعيلة إلى ستّ تفاعيل ونصف التفعيلة.

- بلغ عدد التفاعيل السالمة (٥٧) تفعيلة من (فاعلن) الخالية من الزحاف، أما التفاعيل الزاحفة فكان عددها (٥١) تفعيلة، منها (٤٤) تفعيلة على زحاف (فعِلن) وسبع تفاعيل على زحاف (فاعلانْ).
- تضمنت (٨) حالات تدوير بحيث انقسمت فاعلن إلى فَ أو فا أو فَعِ في أواخر الأسطر:

فَ: ٤ مرات، في الأسطر أرقام (١، ٢، ٢٤، ٢٧).

فا: مرتان، في السطرين: (٣، ١٣).

وجاء القسم الثاني من التفعيلة في بداية كل شطر لاحق في صورة عِلنْ من فعِلن، أو عِلن من فاعلن، أو لُن من فعِلن، على أن عِلن في أول السطر السادس هي تكملة لِ: فَ المضمورة في الكسرة الكامنة في التاء المربوطة في كلمة اللغة.

- وردت في القصيدة ثلاثة أشكال من القافية:

١- قافية رئيسة تمثلت في: لا تنامْ، بالكلامْ، الهيامْ، أو رخامْ، الكلامْ [في السطر الأخير].

٢- قافية فرعية تمثلت في: النَّدمْ، القدِمْ.

٣- قافية فرعية تمثلت في: عاشقينْ، ضفّتيْنْ.

- نلاحظ أن القافية الرئيسة رقم (١) والقافية الفرعية رقم (٣) حصل بينهما تماثل في المقطع الأخير من كل قافية وهو المدّ الصامت الذي نعبر عنه بالسكون عروضيًا وبعلامة الصمت في الموسيقى (فاعلانْ)، أما القافية الفرعية رقم (٢) فكانت (فاعلن) السليمة، بمعنى أن سبع قوافٍ من أصل تسع مثلت استراحات إيقاعية من خلال إطالة المدة الزمنية في نطق حرفي العلة، الألف الطويلة في (تنام، وكلام، وهيام، ورخام، وكلام) والياء ذات السكون الطويل في (عاشقينْ، وضفتينْ). وأتوقع أن هذه القوافي التسع أسهمت في تعزيز اللحظة التعبيرية التأملية الهادئة التي تحتاجها الفكرة الجوهرية في القصيدة، وهو تبجيل النساء أو الإيماء إلى فاعلية المرأة في حياة الرجل.

- حصلت نون النسوة على أعلى تكرار صوتي لافت للانتباه، فوردت نون النسوة الخفيفة في آخر الأفعال [يحسدْنَ، يُشْعلْن، يكحّلْنَ، يَفْلِقْنَ، يغبْنَ، ليصبحْنَ، أعَدْنَ، أعَدْنَ، شئْن، يحضُرْنَ] فكان عدد النونات النسويات [١٠] نونات.

أما نون النسوة المتصلة بضمير الغائب [هُنَّ] فبلغ تكرارها [٩] مرات في كل من الأسطر [1، ٣، ٥، ٩، ١٥، ١٨، ٢٤، ٢٧، ٢٨]. وأرى أنه لا مانع من تسمية هذه النون بنون النسوة الثقيلة لأنها مشدّدة. لكن الدارج نحويّاً أن نعدّ [هُنّ وهما وهم وهو وهي] ضمائر للغائب. في حين أن الحقيقة هي أن الياء في (هي) وُضعتْ لتناسب حركة الكسر في (هِـ)، والواو وضعت لتناسب حركة الضم في (هُـ) ووضعت (ما) لتناسب التثنية، والميم في (هم) لتناسب الجمع. هذا رأي ليس هنا مجال مناقشته. لكن النون في (هُنّ) دالة على النسوة باليقين.

هكذا يصبح لدينا [١٩] نون نسوة، وهو عدد ينسجم مع المقاصد الدلالية في القصيدة تلك التي تتجوهر حول إثارة الانتباه لجماليات المرأة، فهنّ مطر الليل يمسّدن وحشته وُيشْعلنَ فيه أساطيرهن، وبحفيف أنوثتهن يكحّلن طين اللغة ويفلقن رمانة الضوء حتى يفيض الحصى بالكلام... أي هنَّ نبيذ الكلام، فإذا كانت الكلمات عنبًا فإن النساء هن النشوة المتحصلة من نبيذ ذلك العنب. لا أريد أن أسترسل في التأويل فذلك يبعدنا عن هدف التحليل الصوتي، لكن الإشارة إلى الحضور الكثيف لنونات النسوة أمرٌ لا بُدَّ من إبرازه؛ لأن طبيعة الشعر قائمة على التناغم بين أصوات الحروف والمقاطع تناغمًا إيقاعيًا ودلاليّاً معًا، فليس كل سطر منظوم بوزن مؤديّاً إلى دلالة شعرية فاعلة فنيّاً.

- ومن الناحية الموسيقية فإن التفعيلة (فاعلن) هي ثلاثة مقاطع صوتية (ساكن، ومتحرك، وساكن) يعبّر عنه بالعلامات الشعرية والنقرات الإيقاعية، هكذا:

- ب -

/ْ / /ْ

٢ ١ ٢

والمقصود بـ ٢ ١ ٢ موسيقيًا أي عدد النقرات، وفي الكتابة الموسيقية [musical notation] أي [دَمْ تكَ دمْ]. أما زحاف فعلن فهو ب ب – أو /// ـ أو ١ ١ ٢ أو تكَ تك دمْ، أي [musical notation] في حين يأتي زحاف فاعلانْ هكذا – ب ـ أو /ـ// ـ أو ٢ ١ ٢ ـ أي [musical notation] ـ.

وقد يسأل سائل: ما جدوى هذا الترميز الموسيقي الخالص؟ أجيب بأن مثل هذا الترميز يخدم بحوث الصوتيات واللسانيات من جهة، وييسّر على الملحن فهْم المستويات الصوتية للحروف والمقاطع من جهة ثانية، وقد جرَّبت ذلك شخصيًا وكان مجْديًا ومساعدًا على اختيار اللحن المناسب والمقام الموسيقي الملائم، فهذه القصيدة تحديدًا مناسبة جدًا للتلحين بسبب رشاقة حجمها ولغتها وإيقاعها وموضوعها. إن قوافي [فاعلانْ] مثلاً ستنبه الملحن إلى بلوغ نهاية (القرار) بعد (الجواب). فضلاً عن أن فاعلن تتكون من سبب ووتد. وتتكون فعِلن من متحرك ووتد أي فاصلة صغيرة، وتمثل فاعلانْ سببًا خفيفًا ووتدًا مبسوطًا، أي أنه ينتهي بسكون طويل. وهذه العلامات كلها أسس التفعيلة العربية. ولما كانت فاعلن مشاركة أيضًا في تفعيلات بحور البسيط والسريع وكذلك في الرمل [في آخر الشطر أحيانًا] مثل موشح جادك الغيث، فإن معرفة التوزين الموسيقي لهذه التفعيلة عون للملحنين على فهم مقاديرها الزمنية واستخدامها حسب اتجاه النغمات المكوّنة للحن الكلي.

استنتاج:

- تمتاز تفعيلة فاعلن بأكبر فاعلية إيقاعية بين تفاعيل الشعر العربي، بسبب تكوّنها من مقطعين أساسيين تقوم عليهما موسيقى الشعر، وهما السبب الخفيف (فا) والوتد المجموع (عِلن) وهما كذلك المعياران اللذان يوفقان بين الموازين الشعرية والموازين الموسيقية، عند دراسة الشعر العربي على أساس الكمّ الصوتي زمنيًا، فضلاً عن إلى الفاصلة.
- من أبرز ملامح الفاعلية في (فاعلن) طواعيتها لتوليد تحولات إيقاعية

متعددة، استدعاها الشعراء المعاصرون ووظفوها في شعر التفعيلة.

- يمكن حصر (فاعلن) وتحولاتها الإيقاعية القديمة والجديدة على النحو الآتي:

١- فاعلن

٢- فعِلن

٣- فعْلن

٤- فاعِلان

٥- فعِلان

٦- فعْلان

٧- فَعْلاتن

٨- فَعِلاتن

٩- فاعِلُ

١٠- فعِلُ

١١- تداخل فاعلن بفعولن

١٢- زيادة سبب خفيف (فا) أو (فاصلة) فاعْ

- إن التحولات الإيقاعية السابقة واردة في أصولها في الشعر العربي القديم، لكن عددًا منها ظلّ مهجورًا لغرابته وندرة استخدامه من مثل: فاعِلُ وفعِلُ وزيادة الفاصلة واستخدام فعْلن مع فاعلن، وقد نجح عبد الصبور في توظيف هذه التفاعيل في شعر التفعيلة، لخدمة حركة الرؤيا في قصيدته، لاسيما الرؤى ذات الطابع القصصي والسرد التتابعي، والبوح الذاتي المتعلق بالأنا المأزومة بالزمان والمكان.

واستطاعت مرونة (فاعلن) وتحولاتها تقبّل الحذف والإضافة والإطالة والتقصير في البنية الإيقاعية، وفق طول السطر الشعري واستقلاليته الموسيقية. يزاد على ذلك سهولة تفكيك (فاعلن) وقابليتها للتدوير بعد أن كان التدوير في الشعر العمودي قائمًا على تجزئة الكلمة.

- يُتوقع أن تحولات (فاعلن) بدت مستساغة تتقبلها الأذن، فتتسامح معها

الطبيعة التطويرية في موسيقى شعر التفعيلة، الذي يتسم الجيد منه بالتدفق الانفعالي المؤثر في التشكيل الفني للقصيدة.

إنّ استخدام (فعِلن) مع فاعلن الأصلية دون استخدام (فَعْلن) أعاد لفاعلن قيمتها الإيقاعية في شعر التفعيلة، فاستقلت بغنائيتها الخفيفة المحببة على نحو ما جاءت عند العلاّق، كما أن استقلال تفعيلتي [فعِلن، فَعْلن] دون فاعلن على نحو ما جاء عند سعدي يوسف يُعدّ تنشيطًا إبداعيًا لتقنيات الموسيقى الشعرية المعاصرة المتوائمة مع طبيعة الرؤيا والمشاعر الاغترابية في الحياة المتجددة، فإذا كان عبد الصبور جازفَ في تشكيل فاعلن وتطويعها إلى درجة استخدام (فعْلن) معها، وهو استخدام لم يحدث قطّ لا في شعر الشطرين ولا في شعر التفعيلة اللاحق فإن العلاّق وسعدي يوسف كانا حذرَيْن، فلم يستخدم العلاّق (فعْلن) مع فاعلن، ولا استخدم سعدي فاعلن مع الإيقاع الخببي [فعِلن فعْلن]. من هنا نجد للخليل عذره الكبير في ترك فاعلن.

وعليه؛ فإن هذا الغنى في تحولات (فاعلن) إنما أجازه الذوق الموسيقي القائم على التناسق العفوي بين الصور النفسية والزمنية والصوتية لكلّ تحوّل مقبول لهذه التفعيلة، فخدمت هذه التحولات البناء الموسيقي الكلي في القصيدة، ولاسيّما حين تكون الرؤيا بحاجة إلى دفق من التداعيات والوصف والاسترسال، كما في القصائد الواصفة أحوال النفس أو القصائد ذات النفس الدرامي السردي، أو تلك التي تعبّر عن قلق العصر وأحاسيس الاغتراب والمناجاة النفسية الروحانية عند الشاعر المعاصر.

مستفعلن في شعر السّياب

في شعر الشطرين:

أولاً: تعدّ مستفعلن من التفعيلات المرنة التي تردُ مستقلة متكررة أو مشتركة مع تفعيلة أخرى:

- مستقلة متكررة ثلاث مرات في كل شطر من بحر الرجز.

مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن

- مستقلة متكررة مرتين في كل شطر من مجزوء الرجز.

مستفعلن/ مستفعلن

- مشتركة مع فاعلن في شطر من البسيط السالم أو المجزوء.

مستفعلن/ فاعلن

مخلّع البسيط وتأتي في صورة ب - -

- مشتركة مع فاعلاتن في بحر الخفيف حيث تتوسط بين فاعلاتن الأولى والثالثة.

فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن

- مشتركة أولى وثانية مع فاعلن في بحر السريع

مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن

- مشتركة تأتي أولى وثالثة في بحر المنسرح.

مستفعلن/ مفعولاتُ/ مستفعلن

- مشتركة تأتي ثانية في بحر المقتضب.

فاعلاتن/ مستفعلن

- مشتركة تأتي أولى في بحر المجتث.

مستفعلن/ فاعلاتن

ثانيًا: زحافاتها [صورها]:

الأصلية: مستفعلن - - ب -

متَفْعِلن: ب - ب -

مُسْتَعِلن: - ب ب -

مُتَعِلُنَ: ب ب ب -

مسْتَفعلْ: - - -. وحين تُخَبن مستفعل تصير [ب - -](١٤٣)

في شعر التفعيلة:

توسع الشعراء المعاصرون في استخدام مستفعلن. وسأتخذ شعر السياب أنموذجًا لهذا التوسع الذي قدّم إضافات موسيقية بارعة للبنية من نحو، وأسهم في مدّ السطر لاكتمال الدلالة مع الحفاظ على وحدة النغم من نحو آخر.

ففي قصيدته الشهيرة «أنشودة المطر» يختم السياب الأسطر بنصف تفعيلة مُتَفعلن إما [مُتَفْ ب -] بمقدارها الموسيقي الثابت أو (مُتافْ ب ـ) المشْبعة بإطالة الصمت:

عيناك غابتا نخيلٍ ساعة السَّحَرْ

- - ب -/ ب - بٍ/ - - ب -/ ب -

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ

- - ب -/ ب - ب -/ - - ب -/ ب -

عيناك حين تبسمانِ تورق الكرومْ

- - ب -/ ب - ب -/ ب - ب -/ ب ـ

وعندما قال:

ودغدغتْ صمتَ العصافير على الشجرْ

ب - ب -/ - - ب -/ - ب ب -/ ب -

أنشودة المطرُ

- - ب -/ ب -

مطرٌ..

ب -

مطرٌ..

ب -

مطر..

ب -

تثاءّب المساءُ والغيومُ ما تزالُ[١٤٤].

ب - ب -/ ب - ب -/ ب - ب -/ ب ٥

فإنما تقّدم بناء سيميائيًا لطيفًا حين وردت كلمة (مطر) متكررة بشكل عمودي، ليناسب هذا التشكيل صوت تقاطُر المطر ونزوله من أعلى إلى أسفل بالهيئة العمودية، فكانت الصورة سمعية وحركية وبصرية في الآن نفسه. ومن الملاحظ أن هذا التشكيل قام على التدوير. إن (مُتَفٌ) في كلمة المطر الأولى تكتمل (بمتَفٌ) في مطر في السطر الذي يليه لتصير [متفعلن]، وإن (متَفٌ) الثالثة تكتمل (بمتَفٌ) الرابعة لتصير [متفعلن]. فالشاعر جزّأ التفعيلة مع الحفاظ على الوزن. ولا تظهر جمالية هذا التجزيء إلا عند القراءة الجهرية الصحيحة التي تساعد في إظهار التماسك والتواؤم بين المبنى الموسيقي والدلالة؛ أي بين التنغيم والمعنى، كأن الشاعر يرسم بالحروف هيئة المطر فيحدث هذا التناغم الجميل بين وقوع المطر كحالة فيزيائية ووقْعه كحالة كيميائية [نفسية صوتية].

ولما كانت مستفعلن في بحر البسيط مقترنة بفاعلن، فإن السياب استخدم هذا الاقتران بتنويع بين الزحاف [فَعْلن - -] والأصل [فاعلن - ب -] في القصيدة الواحدة، وذلك في قصيدة «تعتيم» التي قام بناؤها الموسيقي على مجزوء البحر البسيط [مستفعلن فاعلن]:

«حينَ يُذَرُّ النورْ

– ب ب –/ – ـ٢

يلقى به التنورْ

– – ب –/ – ـ٢

آهاته السمراءْ

– – ب –/ – ـ٢

على محياكِ

ب – ب –/ – –

تهجسُ عيناكِ

– ب ب –/ – –

بكل حزنِ الدهورْ

ب – ب –/ – ب ـ٢

وكلّ أعيادها

ب – ب –/ – ب –

أفراح ميلادها

– – ب –/ – ب –

وغمغمات النذورْ

ب – ب –/ – ب ـ٢

وزهرها والخمورْ (١٤٥)

ب – ب –/ – ب ـ٢

نلاحظ أن [فاعلن] جاءت في بعض المواضيع [فاعلانْ] أي بزيادة المدّ الصمتي الجائز، والملاحظة الثانية أن [فَعْلن – –] يجوز استخدامها في مجزوء البسيط:

مستفعلن فعْلن مستفعلن فعْلن

(أو فعِلن أو فاعِلنْ) غير أنه ليس من الجائز استخدام فعْلن - - تفعيلة ثانية في الشطر الأول كقولنا:

لا تسألوا عنّا إنّا على أملٍ   نمضي ويسبقنا في خطونا السفرُ

- - ب -/ --/ - - ب -/ ب ب -   - - ب -/ ب ب -/ - - ب -/ ب ب -

وسبب عدم جواز (فعْلن - -) ثانية في الشطر الأول في بحر البسيط هو الوتد المحذوف الذي يسبِّب اختلالاً في المقدار الصوتي الكلي في الشطر. ولا يوجد في الشعر العربي القديم والحديث مثل هذا الاستخدام، فالطبع الموسيقي يرفضه بالضرورة.

في حين يجوز استخدام (فَعْلن - -) في آخر بيت بحر البسيط الذي تكون قافيته معتلة بالياء والحرف الأخير أو بالواو والحرف الأخير أو بالألف والحرف الأخير مثل:

لكل شيءٍ إذا ما تمَّ نقصانُ   فلا يُغَرَّ بطيب العيش إنسانُ

ب - ب -/ - ب -/ - - ب -/ - -   ب - ب -/ ب ب -/ - - ب -/ - -

والملاحظة الأهم أن (فَعْلن - -) يجوزُ أن تجيء في آخر الشطر الأول من بحر البسيط إذا كانت جميع أبيات القصيدة تنتهي (بفَعْلن - -) على غرار القصيدة التي أُخذ منها البيت السابق تلك التي منها:

هي الأمورُ كما شاهدتها دولٌ   مَنْ سرَّهُ زمنٌ ساءَتْهُ أزمانُ

ب - ب -/ب ب -/- - ب -/ب ب -   - - ب -/ب ب -/- - ب -/- -

وبذلك يكون السياب استخدم (فاعلن) مع مستفعلن وفق ما هو جائز عروضيًا على أنه استخدم أيضًا نصف مستفعلن في قصيدته «غارسيا لوركا» إما (مسْتَف - -) أو (مُتَفْ ب -):

«في قلبهِ تنورْ

- - ب -/- ٢

النارُ فيه تطعم الجياعْ (١٤٦)

- - ب -/ب - ب -/ ب ٢

فكان استخدامهما مشبعًا بالمدّ الصمتي، واللافت للانتباه أننا هنا نسمي (– – مسْتَفْ) نصف مستفعلن وليس (فعْلن) وذلك لكي تتوافق مع استخدام النصف الآخر من مُتَفْعِلن وهو (مُتْفْ) إذ متَفْعلن صورة من مستفعلن.

وفي أحيان أُخَر يستخدم مستفعلن مرتين مع فاعلن فيكون السطر من بحر السريع:

أهربُ منها من ذُراها الطوالْ

– ب ب –/ – – ب –/– ب –

من سوقها المكتظِّ بالبائعينْ

– – ب –/ – – ب– –/ – ب – (١٤٧)

ولكنه سرعان ما يكتفي بمستفعلن واحدة تتبعها فاعلن:

من صبحها المتعب

– – ب –/– ب – (١٤٨)

وقد قادته ضرورة التضمين والتناص إلى توظيف نصف بيت من بحر الطويل أكمله بالنصف الآخر من تأليفه، فجاء بنصف بيت الشاعر علي بن الجهم [عيون المها بين الرصافة والجسر] وأكمل [ثقوب رصاصٍ رقشتْ صفحة البدْرِ]، ليكمل السطر اللاحق بسطر على بحر السريع:

ويسكبُ البدر على بغدادْ

ب – ب –/ – ب ب –/ – ء

وبعد سبعة أسطر تحضر مستفعلن أربع مرات في السطر ثم ثلاثة وثلاثة ثم تفعيلة ونصف على النحو الآتي:

وأوجهُ الحسان كلّهُنّ وجْهُ ناهدةْ

ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب –

حبيبتي التي لعابها عسلْ

ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب –

صغيرتي التي

ب – ب –/ب –

أردافُها جبلٌ

– – ب –/ ب –

وصدرُها قُلَلٌ

ب – ب –/ – ب (١٤٩)

على أنني أحسب أن السياب أول من استخدم تناوب مستفعلن فاعلاتن في شعر التفعيلة عام ١٩٥٧م في قصيدته «ثعلب الموت» المنشورة في ديوانه أنشودة المطر. يقول:

«كم يمضُّ الفؤادَ أن يصبح الإنسانُ صيدًا لرمية الصيادِ

– ب – –/ ب – ب –/– ب – – / – ب – –/ ب – ب –/ – – –

فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ متفعلن/ فَعْلاتن

مثلَ أيِّ الظّباء، أيِّ العصافيرِ ضعيفًا

– ب – – / ب – ب –/ – ب – –/ ب ب – –

فاعلاتن/ مُتَفْعِلن/ فاعلاتن/ فعلاتن

قابعًا في ارتعادةِ الخوفِ، يختضُّ ارتياعًا، لأن ظِلاً مخيفا

– ب – – / ب – ب –/ – ب – –/ – ب – –/ ب – ب –/ – ب – –

يرتمي ثم يرتمي في اتّئادِ

– ب – –/ ب – ب –/ – ب – –

ثعلبُ الموتِ، فارسُ الموتِ، عزرائيل يدنو ويشحذُ (الذ)

– ب – –/ب – ب –/ – ب – –/ – ب – –/ ب – ب –

نَصْلَ، آهِ

– ب – –

منهُ آهٍ، يصكَ أسنانَهُ الجوعى ويرنو مهدّدًا. يا إلهي(١٥٠)

– ب – –/ ب – ب –/ – ب – –/ – ب – –/ ب – ب –/ – ب – –

ففي الأسطر: الأول والثالث والأخير نجد الشاعر مستخدمًا بحر الخفيف [فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن] في حين نجده مستخدمًا كلاً من فاعلاتن مسْتَفعلن بالتناوب أو التكرار في الأسطر: الثاني وقبل الأخير، أما في السطر الرابع فيستخدم [فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن] أي نصف بحر الخفيف، الذي يمكن أن نعده أيضًا تناوب فاعلاتن مستفعلن، هذا التناوب الذي استخدمه أدونيس بصورة أوفر اتساعًا وحرية كما سنرى في موضع قادم من الكتاب.

كان السياب يتفلت من موسيقى البحر بحذر، فيحرص على ألاّ تفارق مستفعلن جارتها فاعلن أو فَعْلن أو فاعلاتن على غرار ما نرى في قصيدة «بور سعيد» التي كتبها ونشرها عام ١٩٥٦م. فقد بنى معمارها الموسيقي بتناوب شعر الشطرين وشعر التفعيلة، فبدأ القصيدة بسبعة وعشرين بيتًا من بحر البسيط، ثم أتبعها بمقطع طويل من شعر التفعيلة، ثم أردف بستة وعشرين بيتًا من بحر البسيط، يليها مقطع طويل من شعر التفعيلة متبوعًا بستة وعشرين بيتًا من بحر البسيط.

وقد ظهر هذا التشكيل مقصودًا وتوفيقًا بين البنية التقليدية لشعر الشطرين والبنية الجديدة في شعر التفعيلة، لكن هذا التعاقب حافظ على جوهر الأفكار التي تصوّر مأساة الناس وأحزانهم في بور سعيد.

كان السياب يورد نصف شطر من بحر البسيط بعد الأبيات مباشرة كتمهيد لنظام التفعيلة وللتخلص من رتابة بحر البسيط إلى مجزوئه من مثل:

«من أيّما رئةٍ من أي قيثارِ

– – ب –/ ب ب –/ – – ب –/ – –

تنهلُّ أشعاري

– – ب –/ – –

من غابةِ النارِ

– – ب –/ – –

أمْ من عويل الصبايا بين أحجارِ

– – ب –/ – ب –/ – – ب –/ – –

منها تنزُّ المياه السودُ واللبنُ المشْويُّ كالقارِ؟»[151]

– – ب –/ – ب –/ – – ب –/ ب ب –/ – – ب –/ – –

فجعل السطر الأخير شطرًا ونصف الشطر من بحر البسيط.

فالسياب إذن؛ وظف مستفعلن الصافية من بحر الرجز، ومستفعلن المقرونة بفاعلن من مجزوء البسيط، ومستفعلن المكررة مرتين مع فاعلن من بحر السريع، ومستفعلن متناوبة مع فاعلاتن من بحر الخفيف، على أن تفعيلة مستفعلن جاءت بزحافات مختلفة مُتَفْعلن ومسْتعِلن، ومسْتفْعِلْ، ووردت في نهاية السطر بنصفها إما مُتَفْ أو مسْتَفْ.

لقد امتلك السياب خبرة وافرة في تطويع مستفعلن من خلال هندسة صوتية تلائم اتجاهات أفكاره الشعرية، وتخدم التحولات الانفعالية المتداعية. وبمعنى آخر فإنه أيقظ الطاقة الإيقاعية في مستفعلن لتنسجم مع توهجات المعاني وفضاءات المجاز والتصوير الاستعاري، فكانت مستفعلن وسيطًا بالغ الأهمية في تشييد معمار القصيدة بحرية وتشكيل فني رائد.

متفاعلن في ديوان بلقيس لنزار قباني

سبق أن درست تحوّلات متفاعلن في جميع شعر محود درويش، ولأنني نشرت تلك الدراسة في كتاب آثرتُ أن أدرسها مرة ثانية في شعر نزار قباني(١٥٢) من أجل أن تتكامل أضمومة التفاعيل في هذا الكتاب.

تحوّلات متفاعلن في الدرس العروضي:

- مُتَفاعلن الأصلية الكاملة [ب ب – ب –]
- مُتَفاعِلانْ المذيّلة بمدّ صامت [ب ب – ب ـ]
- مُتَفاعلاتن المرفّلة بزيادة مقطع خفيف [ب ب – ب – –]
- مُتَفاعِل [ب ب – –] التي لا ترد إلا في آخر الشطر أو السطر.
- متْفاعلن [– – ب –] وهي تشبه مستفعلن.
- متْفاعلانْ المذيّلة بمدّ صامت [– – ب ـ].
- مُتَفاعلاتن المرفّلة بزيادة مقطع خفيف [– – ب – –]
- مُـتْـفَـعْلن [- - -] التي لا تأتي في الحشو أبدًا إنما في نهاية الشطر أو السطر.
- أجاز بعض الدارسين القدماء كالتبريزي استخدام زحاف مَفاعِلن [ب – ب –] ومُسْتَعِلن بوصفهما متعالقتين بِ متْفاعلن [– – ب –] الشبيهة بمستفعلن، غير أن الشعر القديم ولا سيّما شعر الشعراء المشاهير لم يرد فيه استعمال [ب – ب –] في بحر الكامل إلا بندرة نادرة بسبب انتمائها في الأصل إلى مُتَفاعلن، ولذلك أرى أن نعدَّ ذلك التجاوز نوعًا من الجائز القبيح والضعيف، فاستخدامها في بحر الكامل يُحدث خللاً صوتيًا

ظاهرًا غير محبب.

- مُتَفا [ب ب -] وهي شبيهة بفعِلن وهي نصف مُتَفاعلن.

- مُتْفا [- -] الشبيهة أيضًا بفَعْلن وهي نصف مُتْفاعلن.

تتكون متفاعلن من خمسة مقاطع، ثلاثة منها قصيرة [ب] واثنتان طويلتان [-]. ولما كانت متفاعلن متكررة ست مرات في البيت الشعري، فإن عدد الحركات ثلاثون حركة قصيرة وطويلة. ونظرًا لطول المقدار الصوتي فيها فلا تشترك مع أي تفعيلة أخرى في شعر الشطرين أو شعر التفعيلة، ومن مزاياها أنها تقصر لتصبح مُتَفا وتطول لتصير متفاعلاتن.

تقطيع قصيدة بلقيس لنزار قباني:

١- شكرًا لكم.. شكرًا لكم

- - ب -/ - - ب -

٢- فحبيبتي قتلت.. وصار بوسعكم

ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -

٣- أن تشربوا كأسًا على قبر الشهيدةْ

- - ب -/ - - ب -/ - - ب - -

٤- وقصيدتي اغتليت..

ب ب - ب -/ - -

٥- وهل من أمةٍ في الأرضِ

ب -/ - - ب -/ - - ب

٦- إلا نحن - نغتال القصيدةْ ؟

- / - - ب -/ - - ب - -

٧- بلقيسُ...

- - ب

٨- كانت أجملَ الملكات في تاريخ بابلْ

-/ - - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب - -

٩- بلقيس..

- - ب

١٠- كانت أطولَ النخلات في أرض العراقْ

-/ - - ب -/ - - ب -/ - - ب ـ

١١- كانت إذا تمشي.. ترافقها طواويسٌ.. وتتبعها أيائلْ

- - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب - -

١٢- بلقيس.. يا وجعي

- - ب -/ ب ب -

١٣- ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأناملْ

ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب - -

١٤- هل يا ترى..

- - ب -

١٥- من بعد شَعرك سوف ترتفع السنابلْ؟

- - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب - -

١٦- يا نينوى الخضراء.. يا غجريتي الشقراء

- - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب

١٧- يا أمواج دجلة تلبس في الربيع بساقها .. أحلى الخلاخلْ

-/ - - ب -/ ب ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب - -

١٨- قتلوك يا بقليسُ..

ب ب- ب -/ - - ب

١٩- أية أمةٍ عربيةٌ تلك التي.. تغتال أصوات البلابلْ ؟

-/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -/ - - ب -/ - - ب - -

٢٠- أين السموألُ ؟

- - ب - / ب ب

٢١- والمهلهلُ ؟

- ب - / ب ب

٢٢- والغطاريف الأوائلُ ؟

- ب -/ - - ب - -

٢٣- فقبائلٌ أكلت قبائلْ

ب ب - ب -/ ب ب - ب - -

٢٤- وثعالبٌ قتلت ثعالبْ

ب ب - ب -/ ب ب - ب - -

٢٥- وعناكبٌ سحقتْ عناكبْ

ب ب - ب -/ ب ب - ب - -

٢٦- قسمًا بعينيك اللتين إليهما.. تأوي ملايين الكواكبْ

ب ب - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب - ب -/ - - ب -/ - - ب - -

٢٧- سأقولُ، يا قمري، عن العرب العجائبْ

ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب - -

٢٨- فهل البطولة كذبةٌ عربيةٌ ؟

ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -

٢٩- أم مثلنا التاريخ كاذبْ؟

- - ب -/ - - ب - -

٣٠- بلقيسُ

- - ب

٣١- لا تتغيبي عني فإن الشمس بعدك لا تضيءُ على السواحلْ

-/ ب ب - ب -/ - - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب - -

٣٢- سأقول في التحقيقِ،

ب ب - ب -/ - - ب

٣٣- إن اللص أصبح يرتدي ثوبَ المقاتلْ

-/ - - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب - -

٣٤- وأقول في التحقيقِ،

ب ب - ب -/ - - ب

٣٥- أن القائد الموهوب أصبح كالمقاولْ

-/ - - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب - -

٣٦- وأقولُ.. إن حكاية الإشعاع، أسخف نكتة قيلت

ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -/ - -

٣٧- فنحن قبيلة بين القبائلْ

ب -/ ب ب - ب -/ - - ب - -

٣٨- هذا هو التاريخُ.. يا بلقيسُ

- - ب -/ - - ب -/ - - ب

٣٩- كيف يفرّق الإنسان ما بين الحدائق والمزابلْ ؟

-/ ب ب - ب -/ - - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب - -

٤٠- بلقيسُ

- - ب

٤١- أيتها الشهيدة.. والقصيدة.. والمطهرة النقيةْ

-/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب - -

٤٢- سبأٌ تفتش عن مليكتها.. فردّي للجماهير التحيةْ

ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -/ - - ب - -

٤٣- يا أعظم الملكاتِ

- - ب - / ب ب - ب

٤٤- يا امرأةً تجسّد كل أمجاد العصور السومريةْ

-/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -/ - - ب - -

٤٥- بلقيسُ

- - ب

٤٦- يا عصفورتي الأحلى.. ويا أيقونتي الأغلى

-/ - - ب -/ - - ب -/ - - ب -/ - -

٤٧- ويا دمعًا تناثر فوق خد المجليةْ

ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب - -

٤٨- أترى ظلمتكِ إذ نقلتكِ

ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب

٤٩- ذات يوم.. من ضفاف الأعظميةْ

- ب -/ - - ب -/ - - ب - -

٥٠- بيروت.. تقتل كل يوم واحدًا منا

- - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -/ - -

٥١- وتبحث كل يوم عن ضحيةْ

ب -/ ب ب - ب -/ - - ب - -

٥٢- والموت... في فنجان قهوتنا

- - ب -/ - - ب -/ ب ب -

٥٣- وفي مفتاح شقتنا

ب -/ - - ب -/ ب ب -

٥٤- وفي أزهار شرفتنا

ب -/ - - ب -/ ب ب -

٥٥- وفي ورق الجرائدِ

ب -/ ب ب - ب -/ ب ب

٥٦- والحروف الأبجديةِ

- ب -/ - - ب - -

٥٧- ها نحن.. يا بلقيسُ

- - ب -/ - - ب

٥٨- ندخل مرةً أخرى لعصر الجاهليةً

-/ ب ب - ب -/ - - ب -/ - - ب - -

٥٩- ها نحن ندخل في التوحشِ

- - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب

٦٠- والتخلف.. والبشاعة.. والوضاعةِ

- ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب

٦١- ندخل مرةً أخرى.. عصور البربريةً

-/ ب ب - ب -/ - - ب -/ - - ب - -

٦٢- حيث الكتابة رحلةٌ

- - ب -/ ب ب - ب -

٦٣- بين الشظية.. والشظيةً

- - ب -/ ب ب - ب - -

٦٤- حيث اغتيال فراشةٍ في حقلها

- - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -

٦٥- صار القضيةً

- - ب - -

٦٦- هل تعرفون حبيبتي بلقيسَ ؟

- - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب

٦٧- فَهَي أهم ما كتبوه في كتب الغرامْ

-/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب ٥

٦٨- كانت مزيجًا رائعًا

- - ب -/ - - ب -

٦٩- بين القطيفة والرخامْ

- - ب -/ ب ب - ب ـ

٧٠- كان البنفسج بين عينيها

- - ب -/ ب ب - ب -/ - -

٧١- ينام ولا ينامْ

ب -/ ب ب - ب ـ

٧٢- بلقيسُ

- - ب

٧٣- يا عطرًا بذاكرتي.. ويا قبرًا يسافرُ في الغمامْ

-/ - - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب ـ

٧٤- قتلوك، في بيروت، مثل أي غزالةٍ

ب ب - ب -/ - - ب -/ ب -/ ب ب - ب -

٧٥- من بعدما.. قتلوا الكلامْ

- - ب -/ ب ب - ب ـ

٧٦-.. بلقيسُ

- - ب

٧٧- ليست هذه مرثيةً

-/ - - ب -/ - - ب -

٧٨- لكنْ.. على العرب السلامْ

- - ب -/ ب ب - ب ـ

٧٩- بلقيسُ

- - ب

٨٠- مشتاقون.. مشتاقون.. مشتاقونَ

-/ - - ب -/ - - ب -/ - - ب

٨١- والبيت الصغيرُ

-/ - - ب -/ ب

٨٢- يسائل عن أميرته المعطرة الذيولْ

ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب ـ

٨٣- نصغي إلى الأخبار.. والأخبار غامضةٌ

- - ب -/ - - ب -/ - - ب -/ ب ب -

٨٤- ولا تروي فضولْ

ب -/ - - ب ـ

٨٥- بلقيسُ

- - ب

٨٦- مذبوحون حتى العظمِ

-/ - - ب -/ - - ب

٨٧- والأولاد لا يدرون ما يجري.. ولا أدري أنا ماذا أقولْ؟

-/ - - ب -/ - - ب -/ - - ب -/ - - ب -/ - - ب ـ

٨٨- هل تقرعين الباب بعد دقائق ؟

- - ب -/ - - ب -/ ب بً - ب -

٨٩- هل تخلعين المعطف الشتويَّ ؟

- - ب -/ - - ب -/ - - ب

٩٠- هل تأتين باسمةً.. وناضرةً.. ومشرقةً كأزهار الحقولْ ؟

-/ - - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب ـ

٩١- بلقيسُ

- - ب

٩٢- إنَّ زروعك الخضراءَ

- / ب ب - ب -/ - - ب

٩٣- ما زالت على الحيطانِ باكيةً

- / - - ب -/ - - ب -/ ب ب -

٩٤- ووجهك لم يزل متنقلاً.. بين المرايا والستائرْ

ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -/ - - ب - -

٩٥- حتى سجارتك التي أشعلتها

- - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -

٩٦- لم تنطفئ.. ودخانها ما زال يرفضُ أن يسافرْ

- - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب - -

٩٧- بلقيسُ

- - ب

٩٨- مطعونون.. مطعونون في الأعماقِ

- / - - ب -/ - - ب -/ - - ب

٩٩- والأحداث يسكنها الذهولْ

- / - - ب -/ ب ب - ب ـ

١٠٠- بلقيسُ

- - ب

١٠١- كيف أخذت أيامي.. وأحلامي.. وألغيت الحدائقَ والفصولْ ؟

-/ ب ب - ب -/ - - ب -/ - - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب ـ

١٠٢- يا زوجتي.. وحبيبتي.. وقصيدتي.. وضياء عيني

- - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب - -

١٠٣- قد كنت عصفوري الجميلَ

- - ب -/ - - ب -/ ب

١٠٤- فكيف هربت يا بلقيس مني ؟

ب -/ ب ب - ب -/ - - ب - -

١٠٥- بلقيسُ

- - ب

١٠٦- هذا موعد الشاي العراقي المعطّر.. والمعتق كالسُّلافةْ

-/ - - ب -/ - - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب - -

١٠٧- فمن الذي سيوزع الأقداح.. أيتها الزرافةْ ؟

ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب - -

١٠٨- ومن الذي نقل الفرات لبيتنا.. وورود دجلة والرصافةْ ؟

ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب - -

١٠٩- بلقيسُ

- - ب

١١٠- إن الحزن يثقبني

- / - - ب -/ ب ب -

١١١- وبيروت التي قتلتك.. لا تدري جريمتها

ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -/ ب ب -

١١٢- وبيروت التي عشقتك.. تجهلُ أنها قتلت عشيقتها

ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب -

١١٣- وأطفأت القمرْ

ب -/ ب ب - ب -

١١٤- بلقيسُ

- - ب

١١٥- يا بلقيسُ

- / - - ب

١١٦- يا بلقيسُ

- / - - ب

١١٧- كل غمامةِ تبكي عليكِ

- / ب ب - ب -/ - - ب -/ ب

١١٨- فمن ترى يبكي عليا؟

ب - ب -/ - - ب - -

١١٩- بلقيسُ.. كيف رحلت صامتةً

- - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب -

١٢٠- ولم تضعي يديك.. على يديا ؟

ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب - -

١٢١- بلقيسُ

- - ب

١٢٢- كيف تركتنا في الريحِ

- / ب ب - ب -/ - - ب -

١٢٣- نرجف مثل أوراق الشجرْ ؟

- / ب ب - ب -/ - - ب -

١٢٤- وتركتنا - نحن الثلاثة - ضائعينَ

ب ب - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -/ ب

١٢٥- كريشة تحت المطرْ

ب - ب -/ - - ب -

١٢٦- أتراك ما فكرت بي ؟

ب ب - ب -/ - - ب -

١٢٧- وأنا الذي يحتاج حبك.. مثل (زينبَ) أو (عمرْ)

ب ب - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -

١٢٨- بلقيسُ

- - ب

١٢٩- يا كنزًا خرافيًا

- / - - ب -/ - -

١٣٠- ويا رمحًا عراقيًا

ب -/ - - ب - / - -

١٣١- وغابة خيزرانْ

ب - / ب ب - ب ـٌ

١٣٢- يا من تحديت النجوم ترفعًا

- - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -

١٣٣- من أين جئت بكل هذا العنفوانْ ؟

- - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب ـٌ

١٣٤- بلقيسُ

- - ب

١٣٥- أيتها الصديقة.. والرفيقةُ

- / ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب

١٣٦- والرقيقة مثل زهرة أقحوانْ

- ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب ـٌ

١٣٧- ضاقت بنا بيروت.. ضاقَ البحرُ

- - ب -/ - - ب -/ - - ب

١٣٨- ضاق بنا المكانْ

- / ب ب - ب ـٌ

١٣٩- بلقيسُ: ما أنت التي تتكررينَ

- - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -/ ب

١٤٠- فما لبلقيس اثنتان

ب - ب -/ - - ب ـ

١٤١- بلقيسُ

- - ب

١٤٢- تذبحني التفاصيل الصغيرة في علاقتنا

- / ب ب - ب -/ - - ب -

١٤٣- وتجلدني الدقائق والثواني

ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب - -

١٤٤- فلكل دبوس صغير.. قصةً

ب ب - ب -/ - - ب -/ - - ب -

١٤٥- ولكل عقد من عقودك قصتانِ

ب ب - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب - -

١٤٦- حتى ملاقط شعرك الذهبيِّ

- - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب

١٤٧- تغمرني، كعادتها، بأمطار الحنانِ

- / ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب - -

١٤٨- ويعرّش الصوتُ العراقيّ الجميلُ

ب ب - ب -/ - - ب -/ - - ب -/ ب

١٤٩- على الستائر.. والمقاعد.. والأواني

ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب - -

١٥٠- ومن المرايا تطلعين.. من الخواتم تطلعين.. من القصيدةً

ب ب - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب - -

١٥١- من الشموع.. من الكؤوس.. من النبيذ الأرجواني

ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب - -

١٥٢- بلقيسُ

- - ب

١٥٣- يا بلقيسُ.. يا بلقيسُ

- / - - ب -/ - - ب

١٥٤- لو تدرين ما وجع المكانِ

- / - - ب -/ ب ب - ب - -

١٥٥- في كل ركن.. أنت حائمةٌ كعصفور.. وعابقة كغابة بيلسانِ

- - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب- -

١٥٦- فهناك.. كنت تدخنين.. هناك كنتِ تطالعينَ

ب ب - ب -/ ب ب - ب - ب -/ ب ب - ب - ب -/ ب

١٥٧- هناك.. كنت كنخلةٍ تتمشطينَ

ب - ب -/ ب ب - ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب

١٥٨- وتدخلين على الضيوف.. كأنك السيف اليماني

ب - ب -/ ب ب - ب - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب - -

١٥٩- بلقيسُ

- - ب

١٦٠- أين زجاجةُ (الغيرّلانِ) ؟

- / ب ب - ب -/ - - ب -

١٦١- والولاعة الزرقاءُ

- / - - ب -/ - - ب

١٦٢- أين سجارة الـ (الكِنّت) التي ما فارقت شفتيكِ ؟

-/ ب ب - ب -/ - - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب

١٦٣- أين (الهاشميُّ) مغنيا.. فوق القوام المهرجانِ ؟

- / - - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -/ - - ب - -

١٦٤- تتذكر الأمشاط ماضيها.. فيكرج دمعها

ب ب – ب –/ – – ب –/ – – ب –/ ب ب – ب –

١٦٥- هل يا ترى الأمشاط من أشواقها أيضًا تعاني ؟

– – ب –/ – – ب –/ – – ب –/ – – ب – –

١٦٦- بلقيسُ: صعبٌ أن أهاجر من دمي

– – ب –/ – – ب –/ ب ب – ب –

١٦٧- وأنا المحاصر بين ألسنة اللهيبِ

ب ب – ب –/ ب ب – ب –/ ب ب – ب –/ ب

١٦٨- وبين ألسنة الدخانِ

ب – ب –/ ب ب – ب – –

١٦٩- بلقيسُ: أيتها الأميرةْ

– – ب –/ ب ب – ب – –

١٧٠- ها أنت تحترقين.. في حرب العشيرة والعشيرةْ

– – ب –/ ب ب – ب –/ – – ب –/ ب ب – ب – –

١٧١- ماذا سأكتب عن رحيل مليكتي ؟

– – ب –/ ب ب – ب –/ ب ب – ب –

١٧٢- إن الكلام فضيحتي

– – ب –/ ب ب – ب –

١٧٣- ها نحن نبحث بين أكوام القضايا

– – ب –/ ب ب – ب –/ – – ب –

١٧٤- عن نجمة سقطت وعن جسدٍ تناثر كالمرايا

– – ب –/ ب ب – ب –/ ب ب – ب –/ ب ب – ب – –

١٧٥- ها نحن نسأل يا حبيبةْ

– – ب –/ ب ب – ب – –

١٧٦- إن كان هذا القبر قبرك أنتِ

- - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب

١٧٧- أم قبر العروبةْ

- / - - ب - -

١٧٨- بلقيسُ

- - ب

١٧٩- يا صفصافةً أرخت ضفائرها عليَّ

- / - - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب - ب -/ ب

١٨٠- ويا زرافة كبرياءْ

ب - ب -/ ب ب - ب ء

١٨١- بلقيسُ

- - ب

١٨٢- إنَّ قضاءنا العربي أن يغتالنا عربٌ

- / ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -/ ب ب -

١٨٣- ويأكل لحمنا عربٌ

ب -/ ب ب - ب -/ ب ب -

١٨٤- ويبقر بطننا عربٌ

ب -/ ب ب - ب -/ ب ب -

١٨٥- ويفتح قبرنا عربٌ

ب -/ ب ب - ب -/ ب ب -

١٨٦- فكيف نفرُّ من هذا القضاءْ ؟

ب - / ب ب - ب -/ - - ب ء

١٨٧- فالخنجر العربي.. ليس يقيم فرقًا

- - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ -

١٨٨- بين أعناق الرجالِ

- ب -/ - - ب -/ ب

١٨٩- وبين أعناق النساءْ

ب - ب -/ - - ب - ـ2

١٩٠- بلقيسُ

- - ب

١٩١- إن هُمُ فجروك.. فعندنا

- / ب ب - ب -/ ب ب - ب -

١٩٢- كل الجنائز تبتدي في كربلاء

- - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -/ ب

١٩٣- وتنتهي في كربلاءْ

ب - ب -/ - - ب ـ2

١٩٤- لن أقرأ التاريخ بعد اليوم

- - ب -/ - - ب -/ - - ب

١٩٥- إن أصابعي اشتعلت

- / ب ب - ب -/ ب ب -

١٩٦- وأثوابي تغطيها الدماءْ

ب -/ - - ب -/ - - ب ـ2

١٩٧- ها نحن ندخل عصرنا الحجريَّ

- - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب

١٩٨- نرجع كل يوم، ألف عام للوراءْ

- / ب ب - ب -/ - - ب -/ - - ب ـ2

١٩٩- البحر في بيروتَ

- - ب -/ - - ب

٢٠٠- بعد رحيل عينيك استقالْ

- / ب ب - ب - ب -/ - - ب ـ

٢٠١- والشعر.. يسأل عن قصيدته

- - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب -

٢٠٢- التي لم تكتمل كلماتها

ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -

٢٠٣- ولا أحدٌ.. يجيب على السؤالْ

ب - ب ب -/ ب - ب ب -/ ب ـ

٢٠٤- الحزن يا بلقيسُ

- - ب -/ - - ب

٢٠٥- يعصر مهجتي كالبرتقالةْ

- / ب ب - ب -/ - - ب - -

٢٠٦- الآن.. أعرف مأزق الكلماتِ

- - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب

٢٠٧- أعرف ورطة اللغة المحالةْ

- / ب ب - ب -/ ب ب - ب - -

٢٠٨- وأنا الذي اخترع الرسائلَ

ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب

٢٠٩- لست أدري.. كيف أبتدئ الرسالةْ

- ب -/ - - ب -/ ب ب - ب - -

٢١٠- السيف يدخل لحم خاصرتي

- - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب -

٢١١- وخاصرة العبارةْ

ب -/ ب ب - ب - -

٢١٢- كل الحضارة، أنت يا بقيس، والأنثى حضارةً

- - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -/ - - ب - -

٢١٣- بلقيس: أنت بشارتي الكبرى

- - ب -/ ب ب - ب -/ - -

٢١٤- فمن سرق البشارةً ؟

ب -/ ب ب - ب - -

٢١٥- أنت الكتابة قبلما كانت كتابةً

- - ب -/ ب ب - ب - -/ - - ب - -

٢١٦- أنت الجزيرة والمنارةً

- - ب -/ ب ب - ب - -

٢١٧- بلقيسُ

- - ب

٢١٨- يا قمري الذي طمروه ما بين الحجارةً

- / ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب - -

٢١٩- الآن ترتفع الستارةً

- - ب -/ ب ب - ب - -

٢٢٠- الآن ترتفع الستارةً

- - ب -/ ب ب - ب - -

٢٢١- سأقول في التحقيقِ

ب ب - ب -/ - - ب

٢٢٢- إني أعرف الأسماء.. والأشياء.. والسجناءَ

- / - - ب -/ - - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب

٢٢٣- والشهداء.. والفقراء.. والمستضعفينً

- / ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب ـ

٢٢٤- وأقول إني أعرف السياف قاتل زوجتي

ب ب - ب -/ - - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -

٢٢٥- ووجوه كل المخبرينْ

ب ب - ب -/ - - ب ـ

٢٢٦- وأقول: إن عفافنا عهرٌ

ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ - -

٢٢٧- وتقوانا قذارةْ

ب -/ - - ب - -

٢٢٨- وأقول: إن نضالنا كذبٌ

ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب -

٢٢٩- وأن لا فرقَ

ب - / - - ب

٢٣٠- ما بين السياسة والدعارةْ !

- / - - ب -/ ب ب - ب - -

٢٣١- سأقول في التحقيقِ

ب ب - ب -/ - - ب

٢٣٢- إني قد عرفت القاتلينْ

- / - - ب -/ - - ب ـ

٢٣٣- وأقولُ

ب ب - ب

٢٣٤- إنّ زماننا العربي مختصٌّ بذبح الياسمينْ

-/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -/ - - ب ـ

٢٣٥- وبقتل كل الأنبياءِ

ب ب - ب -/ - - ب -/ ب

٢٣٦- وقتل كل المرسَلينْ

ب – ب –/ – – ب ء

٢٣٧- حتى العيون الخضرُ

– – ب –/ – – ب

٢٣٨- يأكلها العربُ

– / ب ب – ب –

٢٣٩- حتى الضفائر.. والخواتمُ

– – ب –/ ب ب – ب –/ ب ب

٢٤٠- والأساور.. والمرايا.. واللعبُ

– ب –/ ب ب – ب –/ – – ب –

٢٤١- حتى النجوم تخاف من وطني

– – ب –/ ب ب – ب –/ ب ب –

٢٤٢- ولا أدري السببُ

ب – / – – ب –

٢٤٣- حتى الطيور تفر من وطني

– – ب –/ ب ب – ب –/ ب ب –

٢٤٤-.. ولا أدري السببُ

ب – / – – ب –

٢٤٥- حتى الكواكب.. والمراكب.. والسُّحُبُ

– – ب –/ ب ب – ب –/ ب ب – ب –

٢٤٦- حتى الدفاتر.. والكتبُ

– – ب –/ ب ب – ب –

٢٤٧-.. وجميع أشياء الجمالِ

ب ب – ب –/ – – ب –/ ب

٢٤٨- .. جميعها .. ضد العربِ

ب - ب -/ - - ب -

٢٤٩- لما تناثر جسمك الضوئيُّ

- - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب

٢٥٠- يا بلقيسُ،

- / - - ب

٢٥١- لؤلؤةٌ كريمةٌ

- / ب ب - ب - -

٢٥٢- فكَّرتُ: هل قَتْلُ النساء هوايةٌ عربيةٌ

- - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -

٢٥٣- أم أننا في الأصل، محترفو جريمةٍ ؟

- - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب - -

٢٥٤- بلقيسُ

- - ب

٢٥٥- يا فرسي الجميلة.. إنني

- / ب ب - ب -/ ب ب - ب -

٢٥٦- من كل تاريخي خجولْ

- - ب -/ - - ب ـ

٢٥٧- هذي بلادٌ يقتلون بها الخيولْ

- - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب ـ

٢٥٨- هذي بلادٌ يقتلون بها الخيولْ

- - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب ـ

٢٥٩- من يوم أن نحروكِ

- - ب -/ ب ب - ب

٢٦٠- يا بلقيسُ

- / - - ب

٢٦١- يا أحلى وطنْ

- / - - ب -

٢٦٢- لا يعرف الإنسان كيف يعيش في هذا الوطنْ

- - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -

٢٦٣- لا يعرف الإنسان كيف يموت في هذا الوطنْ

- - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -

٢٦٤- ما زلت أدفع من دمي

- - ب -/ ب ب - ب -

٢٦٥- أعلى جزاءْ

- - ب ـ

٢٦٦- كي أسعد الدنيا .. ولكن السماءْ

- - ب -/ - - ب -/ - - ب ـ

٢٦٧- شاءت بأن أبقى وحيدًا

- - ب -/ - - ب -/ -

٢٦٨- مثل أوراق الشتاءْ

- ب -/ - - ب ـ

٢٦٩- هل يولد الشعراء من رحم الشقاءْ ؟

- - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب ـ

٢٧٠- وهل القصيدة طعنةٌ

ب ب - ب -/ ب ب - ب -

٢٧١- في القلب.. ليس لها شفاءْ ؟

- - ب -/ ب ب - ب ـ

٢٧٢- أم أنني وحدي الذي

- - ب -/ - - ب -

٢٧٣- عيناه تختصران تاريخ البكاءْ ؟

- - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب ـ

٢٧٤- سأقول في التحقيقِ

ب ب - ب -/ - - ب

٢٧٥- كيف غزالتي ماتت بسيف أبي لهبْ؟

-/ ب ب - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -

٢٧٦- كل اللصوص من الخليج إلى المحيطِ

- - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب

٢٧٧- يدمرون.. ويحرقونَ

ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب

٢٧٨- وينهبون.. ويرتشونْ

ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب

٢٧٩- ويعتدون على النساءِ

ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب

٢٨٠- كما يريد أبو لهبْ

ب - ب -/ ب ب - ب -

٢٨١- كل الكلاب موظفونَ

- - ب -/ ب ب - ب -/ ب

٢٨٢- ويأكلون

ب - ب -/ ب

٢٨٣- ويسكرون

ب - ب -/ ب

٢٨٤- على حساب أبي لهبٌ

ب - ب -/ ب ب - ب -

٢٨٥- لا قمحة في الأرضِ

- - ب -/ - - ب

٢٨٦- تتبت دون رأي أبي لهبٌ

- / ب ب - ب -/ ب ب - ب -

٢٨٧- لا طفل يولد عندنا

- - ب -/ ب ب - ب -

٢٨٨- إلا وزارت أمه يومًا

- - ب -/ - - ب -/ - -

٢٨٩- فراش أبي لهبٌ

ب -/ ب ب - ب -

٢٩٠- لا سجن يفتح

- - ب -/ ب ب

٢٩١- دون رأي أبي لهبٌ

- ب -/ ب ب - ب -

٢٩٢- لا رأس يقطع

- - ب -/ ب ب

٢٩٣- دون أمر أبي لهبٌ

- ب -/ ب ب - ب -

٢٩٤- سأقول في التحقيقِ

ب ب - ب -/ - - ب

٢٩٥- كيف أميرتي اغتصبتٌ

- / ب ب - ب -/ ب ب -

٢٩٦- وكيف تقاسموا فيروز عينيها

ب -/ ب ب - ب - ب -/ - - ب -/ - -

٢٩٧- وخاتم عرسها

ب -/ ب ب - ب -

٢٩٨- وأقول كيف تقاسموا الشعر الذي

ب ب - ب/ ب ب - ب -/ - - ب -

٢٩٩- يجري كأنهار الذهبْ

- - ب -/ - - ب -

٣٠٠- سأقول في التحقيقِ

ب ب - ب -/ - - ب

٣٠١- كيف سطوا على آيات مصحفها الشريفِ

-/ ب ب - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -/ ب

٣٠٢- وأضرموا فيه اللهبْ

ب - ب -/ - - ب -

٣٠٣- سأقول كيف استنزفوا دمها

ب ب - ب -/ - - ب -/ ب ب -

٣٠٤- وكيف استملكوا فمها

ب -/ - - ب -/ ب ب -

٣٠٥- فما تركوا به وردًا .. ولا تركوا عنبْ

ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -

٣٠٦- هل موت بلقيسٍ

- - ب -/ - -

٣٠٧- هو النصر الوحيدُ

ب -/ - - ب -/ ب

٣٠٨- بكل تاريخ العربِ ؟؟

ب – ب –/ – – ب –

٣٠٩- بلقيسُ

– – ب

٣١٠- يا معشوقتي حتى الثمالةْ

– / – – ب –/ – – ب – –

٣١١- الأنبياء الكاذبون.. يقرفصون

– – ب –/ – – ب –/ ب ب – ب –/ ب

٣١٢- ويركبون على الشعوبِ

ب – ب –/ ب ب – ب –/ ب

٣١٣- ولا رسالةْ

ب – ب – –

٣١٤- لو أنهم حملوا إلينا من فلسطين الحزينة.. نجمة.. أو برتقالةْ

– – ب –/ ب ب – ب –/ – – ب –/ – – ب –/ ب ب – ب –/ – – ب – –

٣١٥- لو أنهم حملوا إلينا

– – ب –/ ب ب – ب – / –

٣١٦- من شواطئ غزةٍ

– ب –/ ب ب – ب –

٣١٧- حجرًا صغيرًا.. أو محارةْ

ب ب – ب –/ – – ب – –

٣١٨- لو أنهم من ربع قرنٍ حرروا.. زيتونةً

– – ب –/ – – ب –/ – – ب –/ – – ب –

٣١٩- أو أرجعوا ليمونةً

– – ب –/ – – ب –

٣٢٠- ومحوا عن التاريخ عارهْ

ب ب - ب -/ - - ب - -

٣٢١- لشكرت من قتلوك.. يا بلقيسُ

ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب

٣٢٢- يا معشوقتي حتى الثمالةْ

- / - - ب -/ - - ب - -

٣٢٣- لكنهم تركوا فلسطينًا

- - ب -/ ب ب - ب -/ - -

٣٢٤- ليغتالوا غزالةْ

ب - / - - ب - -

٣٢٥- ماذا يقول الشعر، يا بلقيسُ

- - ب -/ - - ب -/ - - ب

٣٢٦- في هذا الزمانِ ؟

-/ - - ب - -

٣٢٧- ماذا يقول الشعرُ ؟

- - ب -/ - - ب

٣٢٨- في العصر الشعوبيّ.. المجوسيّ.. الجبانِ

- / - - ب -/ - - ب -/ - - ب - -

٣٢٩- والعالم العربيُّ

- - ب -/ ب ب - ب

٣٣٠- مسحوقٌ.. ومقموعٌ.. ومقطوع اللسانِ

- / - - ب -/ - - ب -/ - - ب - -

٣٣١- نحن الجريمة في تفوقها

- - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب -

٣٣٢- فما (العقد الفريد) وما (الأغاني) ؟؟

ب -/ - - ب -/ ب ب - ب - -

٣٣٣- أخذوك أيتها الحبيبة من يدي

ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -

٣٣٤- أخذوا القصيدة من فمي

ب ب - ب -/ ب ب - ب -

٣٣٥- أخذوا الكتابة.. والقراءة.. والطفولة والأماني

ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب - -

٣٣٦- بلقيسُ.. يا بلقيس

- - ب -/ - - ب

٣٣٧- يا دمعًا ينقّط فوق أهداب الكمانِ

-/ - - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب - -

٣٣٨- علمت من قتلوك أسرار الهوى

- - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -

٣٣٩- لكنهم.. قبل انتهاء الشوطِ

- - ب -/ - - ب -/ - - ب

٣٤٠- قد قتلوا حصاني

- / ب ب - ب - -

٣٤١- بلقيسُ

- - ب

٣٤٢- أسألك السماح، فربما

- / ب ب - ب -/ ب ب - ب -

٣٤٣- كانت حياتك فديةً لحياتي

- - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - -

٣٤٤- إني لأعرف جيدًا

- - ب -/ ب ب - ب -

٣٤٥- أن الذين تورطوا في القتل، كان مرادهم

- - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -

٣٤٦- أن يقتلوا كلماتي

- - ب -/ ب ب - -

٣٤٧- نامي بحفظ الله.. أيتها الجميلةً

- - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب - -

٣٤٨- فالشعر بعدك مستحيلٌ

- - ب -/ ب ب - ب -/ -

٣٤٩- والأنوثة مستحيلةً

- ب -/ ب ب - ب - -

٣٥٠- ستظل أجيالٌ من الأطفال

ب ب - ب -/ - - ب -/ - - ب

٣٥١- تسأل عن ضفائرك الطويلةً

- / ب ب - ب -/ ب ب - ب - -

٣٥٢- وتظل أجيالٌ من العشاق

ب ب - ب/ - - ب -/ - - ب

٣٥٣- تقرأ عنك.. أيتها المعلمة الأصيلةً

- / ب ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب - -

٣٥٤- وسيعرف الأعراب يومًا

ب ب - ب -/ - - ب -/ -

٣٥٥- أنهم قتلوا الرسولةً

- ب -/ ب ب - ب - -

٣٥٦- قتلوا الرسولةً

ب ب - ب - -

قراءة في البنية الموسيقية للقصيدة:

رغبتُ في أن أقدّم القصيدة على طولها مقطعةً عروضيًا؛ ليسهل تأمّل تشكيلات (متفاعلن) فيها. وليقف المتلقي بوضوح على مظاهر التنوّع الموسيقي الذي قدمته مرونة متفاعلن من حيث تقبلها للتجزيء والزيادة. الأمر الذي أعان الشاعر على دفّق مشاعره وانثيال رؤاه بصورة انسيابية تتسم بقسط موفور من حرية التشكيل في التراكيب والمداميك والخواتيم مع المحافظة المدروسة على النسب الصوتية في المقادير النغمية.

وقد حضرت في القصيدة التشكيلات الآتية:

- مُتَفاعلن [ب ب – ب –] الأصلية الكاملة، يُنظر للتمثيل الأسطر التي وردت فيها متفاعلن: ٢، ١٣، ٢٦، ٣١، ١٧٤
- مُتْفاعلن [– – ب –] وهي شبيهة بمستفعلن، ينظر للتمثيل الأسطر: ١، ٣، ٢٦٢، ٢٨٨، ٢٩٩، ٣١٠،....

ويلاحظ أن هاتين التفعيلتين حازتا على تكرار يزيد على [٧٠٠] مرة، وذلك لأن مُتْفاعلن [– – ب –] أقرب الزحافات إلى مُتَفاعلن الأصلية.

- مُتَفاعِلْ [ب ب – –] التي لا تأتي إلا في آخر الشطر، وقد وردت مرّتين في نهاية السطرين ٣٤٣، ٣٤٦، وقد جرى عليها القطع.
- مُتَفاعلانْ [ب ب – ب ^] وهي تفعيلة مشبعة بمدٍّ صوتي ساكن، على نحو ما جاء في الأسطر: ٦٧، ٧٣، ٧٥، ١٠١ ... وهي نموذج للتذييل.
- مُتْفاعلانْ [– – ب ^] وهي تفعيلة كسابقتها منتهية بمدٍّ صوتي صامت، كالأسطر: ٨٧، ٩٠، ١٣٣، ١٨٦، .. وتسمى مذيّلة أيضًا.
- مُتَفاعلاتن [ب ب – ب – –] تتضمن هذه التفعيلة زيادة سبب خفيف في آخرها؛ أي مقطع طويل وهو ما يسمى بالترفيل، مثل ما جاء في الأسطر: ١١، ١٣، ١٥، ٢٣، ٢٤....
- مُتْفاعلاتن [– – ب – –] وهي كالتفعيلة السابقة تنتهي بمقطع طويل أي مرفّلة، مثل ما جاء في الأسطر: ٣، ٦، ٨.

- مُتَفا [ب ب -] وهي نصف التفعيلة الأصلية وتستخدم عادة في مجزوء بحر الكامل ويجب أن تأتي في آخر الشطر، لكن الشاعر هنا استخدمها مدوّرة في آخر الشطر وفي بداية الشطر الذي يليه، يُنظر الأسطر ٦٠، ٦١، ٨١، ٨٢، ثم ١٠٣، ١٠٤، هذا استخدام نادر أصنفه تحت مسمّى الجائز القبيح.

- في السطر الرابع السبعين وردت بين التفاعيل [ب -]:

قتلوكِ في بيروتَ مثل أي غزالة

ب ب - ب-/ - - ب -/ ب -/ ب ب - ب -

والصواب هو حذف كلمة (أيّ) فيستقيم الوزن. وقد تيقنت من ذلك حين استمعت للقصيدة مراتٍ عدة بصوت الشاعر، ولا شك أن ذلك سهو، كما يمكن أن نعدّ ذلك من قبيل لجوء الشاعر إلى مفاعلتن أيضًا فيكون تقطيع السطر هكذا:

قتلوكِ في بيروت مثل أيّ غزالةٍ

ب ب - ب -/ - - ب -/ ب - ب ب - ب -/ ب -

متفاعلن متْفاعلن [مفاعلتن] فعو

بمعنى أنه استعان بتفعيلتين من بحر الوافر. وقد كرّر مثل هذه الاستعانة في السطر ٢٠٣ من غير سبب سوى السهو نفسه:

ولا أحد يجيب على السؤالْ

ب - ب ب-/ ب - ب ب -/ ب ـ

مفاعلتن/ مفاعلتن/ فعولْ

غير أنني وجدت محمود درويش يستخدم مفاعلتن في نسيج القصيدة القائمة على متفاعلن، ولكن بمهارة معمارية مقصودة بصرية وجوانية، فالبصرية من حيث وضوح (مُتَفا) والجوانية من حيث اعتبارها تدويرًا لمتفاعلن، وقد أدت هذه المعمارية إلى حضور مفاعلتن إذا شاء المتلقي أن يعتبرها قصدًا من الشاعر وإلا فهي متفاعلن المدوّرة على غرار هذا المقطع:

«بيروتُ قلعتنا

- - ب -/ ب ب -

متفاعلن/ متفا

بيروت دمعتنا

- - ب - / ب ب -

متفاعلن/ متفا

ومفتاح لهذا البحر، كنّا نقطة التكوينِ

ب - / - - ب -/ - - ب -/ - - ب -/ - - ب

علن/ متَفاعلن/ متَفاعلن/ متَفاعلن/ مُتَفاع

كنّا وردة السور الطويل وما تبقى من جدارِ»[١٥٣]

-/ - - ب -/ - - ب -/ ب ب - ب -/ - - ب - -

لن/ متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن/ متَفاعلاتن

وإذا أردنا ان نعدّ الشاعر انتقل إلى مفاعلتن بعد كلمة «دمعتنا» لجاز لنا ذلك، فالتقطيع يكون هكذا:

ومفتاحٌ لهذا البحر، كُنّا نقطةَ التكوينِ

ب - - -/ ب - - - / ب - - -/ ب - - -/ب

مفاعلَتن/ مفاعلَتن/ مفاعلَتن/ مفاعلَتن/ مُ

كُنّا وردةَ السورِ الطويل وما تبقى من جدارِ

- - -/ ب - - -/ ب - ب ب -/ ب - - -/ ب - -

فاعلتَن/ فاعلتُن/ مفاعلتن/ مفاعَلَتن/ فعولن

على أننا نجد عند درويش -أيضًا- مثل هذه الظاهرة، فقصيدته الشهيرة (سجّلْ أنا عربي) مبتناة على تفعيلة متفاعلن، لكن إذا حذفنا (سجّل) وهي الكلمة الأولى في القصيدة، فستذهب القصيدة كلها إلى تفعيلة مفاعلتن[١٥٤].

كذلك استخدم نزار تفعيلة [ب - ب -] كما في السطر ٢٥١ وهي لا تنتمي عبر تاريخها إلى متفاعلن بل إلى مستفعلن[١٥٥].

ولعلنا نقف على المرونة الموسيقية الاستثنائية في متفاعلن عندما نتأمل قدرتها على الطاعة والاستجابة لنهايات الأسطر وفق صور الزيادة والمدّ الصمتي المشبع.

وهذه خريطة لهيكل القوافي الرئيسة في قصيدة بلقيس، وهو هيكل يُظهر طواعية متفاعلن لحرية التدفق، وجماليات الوقف والصمت وتغيير أحرف الرويّ، وكذلك في التدوير الذي سيأتي الحديث عنه بعد صفحات.

خريطة لهيكلية القوافي في ديوان بلقيس

١- لكُمْ

بوسعكُمْ

٢- الشهيدةْ

القصيدة

٣- بابلْ

أيائلْ

أناملْ

السنابلْ

الخلاخِلْ

البلابلْ

الأوائلْ

قبائلْ

٤- ثعالبْ

عناكبْ

الكواكبْ

العجائبْ

كاذب

٥- السواحلْ
المقاتلْ
كالمقاولْ
القبائلْ
والمزابلْ
٦- النقيةْ
التحيةْ
السومريةْ
المجدليةْ
الأعظميةْ
ضحيةْ
٧- قهوتنا
شقتنا
شرفتنا
٨- الأبجديةْ
الجاهليةْ
البربريةْ
والشطليةْ
القضيةْ
٩- الغرامْ
الرخامْ
لا ينامْ
الغمامْ
الكلامْ
السلامْ

١٠- الذيولُ

فضولُ

أقولُ

الحقولُ

١١- الستائرُ

أن يسافرُ

١٢- الذهولُ

الفصولُ

١٣- السلافةُ

الزرافةُ

الرصافةُ

١٤- جريمتَها

عشيقتَها

١٥- عليّا

يديّا

١٦- القمرُ

الشجرُ

المطرُ

عمرُ

١٧- خرافيّاً

عراقيّاً

١٨- خيزرانُ

العنفوانُ

أقحوانُ

المكانُ

اثنتانْ

١٩- والثواني

قصّتانِ

الحنانِ

والأواني

الأرجواني

المكانِ

بيّلسانِ

اليماني

المهرجانِ

تعاني

الدخانِ

٢٠- الأميرةُ

العشيرةُ

٢١- مليكتي

فضيحتي

٢٢- الضحايا

كالمرايا

٢٣- حبيبةُ

العروبةُ

٢٤- كبرياءُ

القضاءُ

النساءُ

كربلاءُ [الشطر ١٩٣]

الدماءُ

للوراءْ

٢٥- استقالْ

السؤالْ

٢٦- كالبرتقالةْ

المحالةْ

الرسالةْ

٢٧- العبارةْ

حضارةْ

البشارةْ

والمنارةْ

الحجارةْ

الستارةْ [مرتين]

٢٨- والمستضعفينْ

المخبرينْ

٢٩- قذارةْ

والدعارةْ

٣٠- المقاتلينْ

الياسمينْ

المرسلينْ

٣١- العربْ

واللعبْ

السببْ [مرتين]

السحبْ

والكتبْ

العربْ

٣٢- كريمةٌ

جريمةٌ

٣٣- خجولٌ

الخيول [مرتين]

٣٤- وطن [3 مرات]

٣٥- جزاءٌ

السماءٌ

الشتاءٌ

الشقاءٌ

شفاءٌ

البكاءٌ

النساءٌ

٣٦- لهبٌ [7 مرات]

الذهبٌ

اللهبٌ

عنبٌ

العربٌ

٣٧- الثمالةٌ

رسالةٌ

برتقالةٌ

٣٨- محارةٌ

عارةٌ

٣٩- زيتونةٌ

ليمونةٌ

٤٠- الثمالةٌ

غزالةْ

٤١- الزمانِ

الجبانِ

اللسانِ

الأغاني

الأماني

الكمانِ

حصاني

٤٢- حياتي

كلماتي

٤٣- الجميلةْ

مستحيلةْ

الطويلةْ

الأصيلةْ

الرسولةْ

إضاءة على الخريطة:

تضمنت القصيدة [الديوان] كما رأينا (٤٣) قافية. وهو عدد كبير أحسبه لائقًا بطول القصيدة، فلو جاءت مكتوبة بقافية واحدة فستسبب الملل ورتابة الإيقاع بسبب الطول، ثم إن هذا التعدد في القوافي منح القصيدة تجددًا في الإيقاع الداخلي والتنغيم؛ لأن الإيقاع الداخلي مرهون بموجات الانفعال المتناوبة، وهي موجات شعورية عتابية ووصفية وغزلية خرجت من التعليق المباشر على الفقدان والخسارة إلى التعليق على سيرورة الأمة وصيرورات واقعها الأليم، وإلى نقد الحالة الماثلة بأسف شاعري كبير، لدرجة أن القصيدة تنامت في رؤاها من لحظة الرثاء للزوجة إلى رثاء للمرحلة، فكان تعدد القوافي طبيعيًا وضروريًا في

الوقت نفسه، ومنسجمًا مع حجم الفجيعة الشخصية التي يعيشها الشاعر.

نلاحظ كذلك أن التسكين كان سيد الحركة الأخيرة في كل قافية، وقد تنوّع من التسكين الأصلي في آخر مَتَفاعلن أو متْفاعلن إلى التسكين الممدود بعلامة صمت إلى التسكين في مُتَفاعِلْ. إن مثل هذا التنوع في زحافات متفاعلن منح الشاعر فرصة الانثيال الانفعالي التأملي واستخدام القوافي بما يتلاءم وتلك الشحنة الدافقة، حتى لقد استعمل إحدى القوافي وهي رقم (١٩) اثنتي عشرة مرة رجع لها ليستعملها سبع مرات أخرى لتكتمل روابط الانفعال وفروع الفكرة عبر هذه القافية المذيّلة المجرورة التي حققتها مُتَفاعلاتن ومُتْفاعلاتن.

ظهر الشاعر في هذه القصيدة مثل حائك ماهر خبير بالقماش اللغوي وبأزياء القصائد، فوقفنا على خَبْن وقصّ ودَرّز وَبْنس وترفيل وتذييل حيث تبدت القصيدة ثوبًا عصريّاً مزركشًا بما يمثل الأصالة والحداثة والمعاصرة من فنون التجديد التي يحتاجها الشعر الجيّد.

وأرى أن الفضل كلّه عائد إلى ليونة متفاعلن وتقبّلها الزيادة والنقصان والحذف والتقسيم ولا سيّما في خواتيم السطور، وتحديدًا في آليات التدوير.

مظاهر التدوير في القصيدة:

من المعلوم أن التدوير في شعر التفعيلة يتمثل في ورود جزء من التفعيلة في آخر السطر ثم تتمة التفعيلة في أول السطر اللاحق. وقد أصبح التدوير في شعر التفعيلة ضرورة بنائية يلجأ لها الشاعر حتى لا يطول عدد التفعيلات في السطر الواحد، والتدوير سمة موسيقية تتحكم بطبيعة الإيقاع الداخلي المنسجم مع الحالة الشعورية للشاعر. وسيتضح ذلك من خلال نماذج التدوير الآتية:

- إبقاء حركة واحدة من حركات التفعيلة في آخر السطر وتكملتها في السطر الذي يليه، يُنظر السطران (١١٧-١١٨).
- إبقاء حركتين من حركات التفعيلة في آخر السطر وتكملة التفعيلة في السطر الذي يليه يُنظر السطران رقم (٤ و٥).

- وورود ٣ حركات من التفعيلة في آخر السطر وتكملة التفعيلة في أول السطر الذي يليه كالأسطر رقم (٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥).
- وورود أربع حركات من التفعيلة في آخر السطر ثم تكملة التفعيلة في أول السطر اللاحق كالسطر ١٣٦ وهذا النوع من التدوير هو أوسع مظهر بنائي لتقسيم التفعيلة حين لا يظل منها سوى حركة واحدة.
- تكرار التدوير في أربعة أسطر متتالية بهيئة إيقاعية واحدة كالأسطر (٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٩، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣).

وبذلك تكون ليونة (متفاعلن) في تقبّلها الانشطار والتسكين والتذييل والترفيل أسمهت أيّما إسهام في تحقيق انسجام بين الهندسة الصوتية ودفقات الانفعال التي تنجز الفكرة. من هنا يلجأ الشعراء كالسياب ونزار ودرويش إلى استخدام متفاعلن في قصائدهم الطويلة، فالسياب استخدم متفاعلن في أغلب قصائده الشهيرة من مثل: [حفار القبور، وفي السوق القديم، وغريب على الخليج، والمومس العمياء، وقارئ الدم، ورئة تتمزق، واللقاء الأخير، والموعد الثالث.. وغيرها]. ورأينا درويش يكتب ثلاثة دواوين وفق تفعيلة متفاعلن: مديح الظل العالي، وتلك صورتها وهذا انتحار العاشق، ولا تعتذر عما فعلت [ما عدا ثلاث قصائد مضافة ملحقة]، واستخدمها في أكثر من ثلثي قصيدته الجدارية الملحمية. وإذا تأملنا البحور المستخدمة في الشعر العربي المعاصر نجد للبحر الكامل حضورًا ثريًّا أوفر من غيره من البحور، وكذلك نجد مفتاعلن في شعر التفعيلة.

فعولن في شعر محمود درويش

تفحصتُ جميع البُنى الموسيقية في شعر درويش، فوجدته - فيما أحسب - أوفر الشعراء المعاصرين غنائية قائمة على طرز معمارية متعددة، ولا سيّما في مجال القوافي الجزئية التي تجدد الإيقاعات الداخلية من نحو وتنسجم مع الدفقات الشعورية واتجاه المعنى من نحو آخر. وهي ليست غنائيةً رومانسية سائبة إنما هي تلوين موسيقي ماكر مستندٌ إلى كفاية خبيرة بأصوات المفردات وتمظهرات المداميك، كأنه في قصيدته يزخرف وينقش ويهندس الأسطر كما يفعل الملحن بالأنغام الجزئية الداخلية في الأغنية، وهذه الأنغام على تعددها إنما تنتظم بالوحدة النغمية الموسيقية التي هي التفعيلة.

وعلى الرغم مما يبدو من (الرأي السابق) أن درويش يمارس صناعة واعية مقصودة، إلا أن هذه الصناعة الواعية تظهر على الأغلب عفوية وفق الرأي القائل بأن الشعر صناعة لكن المهارة في إخفاء الصناعة. فلكل فن شروطه ولوازمه وقيوده، والشاعر الفذّ من يتقن الحرية داخل تلك القيود الشكلية فيطوّعها ويحسن إخراجها حتى تبدو تلقائية دون تكلّف.

تأتي تفعيلة (فعولن) في الدرجة الثانية في الاستخدام بعد متفاعلن في شعر درويش جميعه. وتجتمع فعولن مع فاعلن في دائرة واحدة بسبب تساوي عدد المقاطع في كل منهما، قصير وطويل وطويل، وفاعلن طويل وقصير وطويل. وفعولن [ب - -] وتد وسبب خفيف، وفاعلن سبب خفيف ووتد. لذلك تتداخلان في بعض قصائد درويش على نحو ما سنرى في موضع قادم من هذه الصفحات.

تأتي فعولن في بحور الشعر العربي على النحو الآتي:

- متكررة أربع مرات في كل شطر من بحر المتقارب؛ أي تفعيلة صافية أصلية.

- أولى وثالثة في كل شطر من بحر الطويل [فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلين].
- ثالثة في بحر الوافر [مفاعلتن مفاعلتن فعولن] على أن فعولن هنا هي الشائعة وأن أصلها مفاعلتن كما هو معروف.
- وتنقلب مستفعلن المشعّثة في مخلّع البسيط إلى فعولن [مستفعلن فاعلن فعولن].
- تتكرر ثلاث مرات في كل شطر أو مرتين، وذلك في مجزوء المتقارب.
- قد تُحذف الحركة القصيرة في أوّل فعولن في بحر الطويل فيسّمى ذلك بالخَرَم.

أما زحافاتها وصورها الشائعة فهي:

- فعولن [ب - -].
- فعولُ [ب - ب].
- فَعولْ [ب ـ].
- فَعُلْ [ب -].

على أن الأخيرتين لا تحضران إلا في آخر الشطر، ومن القصائد الشهيرة المغنّاة على هذا البحر قصيدة «أخي جاوز الظالمون المدى» لعلي محمود طه، وقصيدة «إذا الشعب يومًا أراد الحياة» لأبي القاسم الشابي، وقصيدة محمود درويش «أحِنُّ إلى خبز أمي وقهوة أمي» التي يغنيها مارسيل خليفة.

أكثر درويش من الكتابة الشعرية وفق هذه التفعيلة سواء في قصائده الطوال على غرار قصائده [الحوار الأخير في باريس، وحوار شخصي في سمرقند، وخطبة الهندي الأحمر، ويطير الحمام، وفرس للغريب] وغيرها الكثير. على أن ذروة استخدام فعولن كانت في تخصيص درويش ديوانًا كاملاً مؤلّفًا من خمسين قصيدة مكتوبة وفق تفعيلة فعولن وهو ديوان [ورد أقلّ] الصادر عام ١٩٨٥م وفيه قصيدته الشهيرة «أنا يوسف يا أبي».

تقطيع قصيدة:

حوار شخصي مع سمرقَنْد

١- إذا انكَسَرَ القلبُ صاحَ: سَمَرْقَندُ

ب - ب/ ب - -/ ب - ب/ ب - -

٢- هِيَ الحجلُ...

ب - ب / ب -

٣- ألا تستطيعُ البكاءَ غدا ؟

ب - - / ب - - / ب - ب/ ب -

٤- رُبَّما أستطيعُ

-/ ب - - / ب - ب

٥- ولكن أينزلُ هذا الندى

ب - - / ب - ب/ ب - -/ ب -

٦- كُلَّما

- / ب -

٧- وَجَدَتني الطريقُ إلى الشامِ

ب/ ب -- / ب - ب/ ب - -/ ب

٨- أجمعُ هذا الصدى

- ب/ ب - -/ ب -

٩- مثلما

- / ب -

١٠- تجمع العاشقات الدموع عن الليلِ

- / ب - - / ب - -/ ب - ب/ ب - -/ ب

١١- أجمع هذا الصدى؛

- ب/ ب - - / ب -

١٢- رُبَّما

- / ب -

١٣- رُبَّما

- / ب -

١٤- كان صوتًا وأخفيتُهُ

- / ب - - / ب - - / ب -

١٥- فاختفى بَرَدى

- / ب - ب/ ب -

١٦- سَمَرْقَنْدُ خيمةُ روحي المُشَرَّدْ

ب - -/ ب - ب/ ب - -/ ب - -

١٧- وخمسُ جهات لدمعة أمي

ب - ب/ ب - -/ ب - ب/ ب - -

١٨- سمرقند خيطُ حريرٍ

ب - -/ ب - ب/ ب - -

١٩- يُعَلِّقُ شاطئ واد على فَرَس تحملُ المطرا

ب - ب/ ب - ب/ ب - -/ ب - ب/ ب - -/ ب - ب/ ب ـ

٢٠- وصوتًا تدلى من الله

ب - -/ ب - -/ ب - -/ ب

٢١- وانكسرا،

- ب / ب ـ

٢٢- سمرقند نهرٌ تَجَعَّدْ

ب - -/ ب - -/ ب - -

٢٣- سَمَرْقَنْدُ خيمةُ روحي المشرَّدْ

ب - - / ب - ب/ ب - -/ ب - -

٢٤- أتصعدُ هذا النداءَ

ب – ب/ ب – –/ ب – ب

٢٥- على الدرج الحجريِّ الطويلْ

ب – ب/ ب – ب/ ب – –/ ب ـ

٢٦- لتبكي الوراءَ ؟

ب – –/ ب – ب

٢٧- لأسرق قلبي المعلَّق فوق النخيلْ

ب – ب/ ب – –/ ب – ب/ ب – –/ ب ـ

٢٨- لأسرق أسماءَ أمي

ب – ب/ ب – –/ ب – –

٢٩- وأذكرَ بغدادَ قبل الرحيلْ

ب – ب/ ب – –/ ب – –/ ب ـ

٣٠- على أيِّ جسر رمَتْكَ الأغاني

ب – – / ب – – / ب – –/ ب – –

٣١- فتيلاً لِتُشْعِلَ هذا المساءَ ؟

ب – – / ب – ب/ ب – –/ ب – ب

٣٢- على صدر أُمِّي سقطتُ

ب – –/ ب – –/ ب – ب

٣٣- وأخفيتُ دجلة في نخلة لا تبوح بسرّي

ب – –/ ب – ب/ ب – –/ ب – –/ ب – ب/ ب – –

٣٤- وأيٌّ قتيلٍ

ب – ب/ ب – –

٣٥- أعاد إليك البكاءَ ؟

ب – ب/ ب – –/ ب – ب

٣٦- لقد هاجروا كُلُّهم

ب - -/ ب - -/ ب -

٣٧- كلهم هاجروا يا صديقيَ منِّي إليّْ

- / ب - -/ ب - -/ ب - ب/ ب - -/ ب -

٣٨- فهل من دليلٍ

ب - -/ ب - -

٣٩- يسير بناء خطوةً

ب - ب/ ب - -/ ب -

٤٠- أو يعود بنا خطوة ما لها أوَّلُ ؟

- / ب - ب/ ب - -/ ب - -/ ب - -/ ب -

٤١- إذا انكَسَرَ القلبُ صاحَ: سمرقندْ

ب - ب/ ب - -/ ب - ب/ ب - -

٤٢- هِيَ الخَجَلُ...

ب - ب/ ب -

٤٣- سمرقندُ خمسونَ سَيِّدَةً يَنْتَحِيْنَ على عَتَبَةْ

ب - -/ ب - -/ ب - ب/ ب - -/ ب - ب/ ب - ب/ ب ـ

٤٤- ويَرْسُمْنَ لِلَّيلِ شكلاً يُرى

ب - -/ ب - -/ ب - -/ ب -

٤٥- قَنَاطِرَ من كلمات القرى

ب - ب/ ب - ب/ ب - -/ ب -

٤٦- وقد هاجرت

ب - - / ب -

٤٧- حجرا

ب/ ب - ب/ ب -

٤٨- حجرًا

ب/ ب ـ

٤٩- تضيء قناديلَ فِضَّتها المتعبَةَ...

ب - ب/ ب - -/ ب - ب/ ب - -/ ب -

٥٠- ألا تشربُ الدمع وحدك

ب - -/ ب - -/ ب - ب/ ب

٥١- وحدك ؟

- ب/ ب

٥٢- أين رُخام ابن عَبّاس ؟

- ب/ ب - - / ب - - / ب

٥٣- في الذكرياتِ

- -/ ب - ب

٥٤- وأين مدى القلب بعد أذان الغروبِ

ب - ب/ ب - -/ ب - ب/ ب - - / ب - ب

٥٥- وأين القبابُ، وأين الأزقةُ، والبابُ ؟

ب - -/ ب - ب/ ب - -/ ب - ب/ ب - -/ ب

٥٦- في المتحف الوطنيِّ

- -/ ب - ب/ ب - ب

٥٧- وأين سَمَرْقَنْد ؟

ب - ب/ ب - -/ ب

٥٨- تحت سَمَرْقَنْدَ..

- ب/ ب - -/ ب

٥٩- دعني أعانقَ أبي في السراب

- -/ ب - -/ ب - -/ ب - ب

٦٠- فكُل سرابٍ

ب - ب/ ب - -

٦١- أبي

ب -

٦٢- وكل غياب

ب - ب/ ب - -

٦٣- أبي

ب -

٦٤- سمرقندُ ما يترك الوردُ للريح

ب - -/ ب - -/ ب - -/ ب - -/ ب

٦٥- ما يتركُ البلبلُ

- -/ ب - -/ ب -

٦٦- على قمَر عابر في القصيدةً

ب - ب/ ب - -/ ب - -/ ب - -

٦٧- سمرقند ما تترك القُبَلُ

ب - -/ ب - -/ ب - ب/ ب -

٦٨- على شهوةٍ تَذْبُلُ...

ب - -/ ب - -/ ب -

٦٩- سمرقند سجَّادَةُ للصلاة البعيدةً

ب - -/ ب - -/ ب - -/ ب - -/ ب - -

٧٠- سمرقند مئذنة للندى

ب - -/ ب - ب/ ب - -/ ب -

٧١- وبوصلةٌ للصدى

ب - ب/ ب - -/ ب -

٧٢- سمرقند وَصْفٌ سريع لما يتساقط من حَبِّنا

ب - -/ ب - -/ ب - -/ ب - ب/ ب - ب/ ب - ب/ ب - -/ ب -

٧٣- عندما نرحلُ

- /ب - -/ ب -

٧٤- إذا انكسر القلب صاح: سمرقندْ

ب - ب/ ب - -/ ب - ب/ ب - -

٧٥- هي الحجلُ

ب - ب/ ب -

٧٦- أتذكر كيف دخلت المدينة ؟

ب - ب/ ب - ب/ ب - -/ ب - ب/ ب

٧٧- كَسَّرْتُ أضلاعَ صدري الأخيرة

- -/ ب - -/ ب - -/ ب - ب/ ب

٧٨- قنطرةٌ

- ب/ ب -

٧٩- قنطرٌ

- / ب -

٨٠- وحين انحنيتُ لأشْهَدَ صُورةَ قلبي

ب - -/ ب - ب/ ب - ب/ ب - ب/ ب - -

٨١- رأيتُ سمرقند في قُبَّةٌ

ب - ب/ ب - -/ ب - -/ ب -

٨٢- وكيف ستخرجُ ؟

ب - ب/ ب - ب/ ب

٨٣- أنسى دمي

- -/ ب -

٨٤- في حجارتها المُقْمِرَةْ

- / ب - ب/ ب - -/ ب -

٨٥- إذا انكسرَ القلب صاح: سمرقندُ

ب - ب/ ب - -/ ب - ب/ ب - -

٨٦- هي الحجلُ

ب - ب/ ب -

٨٧- على رِسْلِهِ يمكُثُ الوعدُ بالوعدْ

ب - -/ ب - -/ ب - -/ ب - -

٨٨- وتبقى من المرأة القُبَلُ

ب - -/ ب - -/ ب - ب/ ب -

٨٩- وداعًا سمرقندُ

ب - -/ ب - -/ ب

٩٠- يا امرأةً لا تُقيمُ، ولا ترحلُ

- ب/ ب - -/ ب - ب/ ب - -/ ب -

٩١- وداعًا...

ب - -

٩٢- وداعًا سمرقندْ !

ب - -/ ب - -

رؤية في هيكلية فعولن في القصيدة:

نلاحظ أن الشاعر استخدم تفعيلة فعولن (٣٣٦) مرة في صورها المعروفة: فعولن وفعولُ وفعولْ وفعو. وبلغ تكرارها في السطر الواحد سبع مرات كالسطرين رقم ١٩ و٤٣. كما اغتنت القصيدة بالتدوير، وجاءت القوافي الجزئية على النحو الآتي:

- الحجلُ، أَوّلُ، البلبلُ، القُبَلُ، تذبلُ، نرحلُ، ترحلُ
- غدا، الندى، الصدى، بردى
- المشرّدْ، تجعَّدْ، سمرقنْدْ، بالوعدْ
- المطرا، وانكسرا، يُرى، القُرى، حجرا
- النداءَ، الوراءَ، المساءَ، البكاءَ
- الطويلْ، النخيلْ، الرحيلْ
- عَتَبةْ، متْعبَةْ
- القصيدةْ، البعيدةْ
- قنطرةْ، قبَّرةْ، المقمرةْ

التشكيل البصري:

يمتاز المعمار الموسيقي في شعر درويش بعامة، باحتوائه على تشكيل بصريّ وصوتيٍّ متّحدين معًا ولا سيّما في القوافي الجزئية التي تشكّل نهايات الأسطر. وفي هذه القصيدة ما يوضّح ذلك.

فإذا نظرنا إلى السطرين ٢٧ و٢٩ رأيناهما ينتهيان بتركيبين متشابهين صوتيًا:

فوقَ النخيل

قبلَ الرحيل

فتقطيعهما متشابه أيضًا، سواء إذا كان حرف اللام في نهاية كلمتي «النخيل والرحيل» ساكنًا أو متحركًا فلا يخلُّ ذلك بالإيقاع، ثم إن كلا الكلمتين تشبه الأخرى في مقطعها الأخير الممدود تحديدًا.

غير أن مهارة التشكيل البصري تبدو أكثر حِذْقًا حينما ننظر إلى الأسطر ٦ + ٩ + ١٢ فنرى كل سطر يحتوي على كلمة واحدة متشابهة صوتيًا مع مثيلتيها. وإذا تأملنا شكل الكلمات الثلاث [كلما، مثلما، ربما] نجد تماثل الخواتيم أيضًا.

فالشاعر دقيق في وزن النسب الصوتية واختيار الكلمات الممثلة لتلك النسب

بتطابق بصري أيضًا. وهذه ظاهرة تشير إلى مدى عناية درويش بإخراج النص وفق بنية فسيفسائية مخدومة بصحة المقادير الصوتية والبصرية معًا. بمعنى أنه يكتب القصيدة لتقرأ بالتشكيل البصري ولتُسمع بالإلقاء. وأحسبه من البارعين في إلقاء شعره بصور تنغيمية تعبيرية ناجحة، على أنه حريص أيضًا حرصًا بليغًا على إغناء القصيدة بالعلامات السيمائية وعلامات الترقيم كالنقطة والنقطتين والثلاث نقط والفاصلة المنقوطة وعلامة الاستفهام، وذلك توضيحًا للمعنى المراد، فضلاً عن حرصه على ضبط الكلمات في الشكل، وبذلك لا يترك للقارئ فرصة الوقوع في خطأ القراءة أو خطأ تخمين الصيغة أهي تقريرية أم استفهامية أم تعجبية؟

كما أن أغلب قصائده ولا سيّما الطوال منها تقوم عل كُتَل من الأبنية المتفرقة المتتابعة كما لو أنه يبنى قصرًا وفير الحجرات والصالات والبلكونات، وأظنه يلجأ لذلك من أجل إبعاد الملل البصري عند القارئ وتحفيز همّته للمتابعة، ولفت انتباهه إلى تحولات الأفكار في القصيدة.

في شعر درويش بناء سيراميكي واسع ملحوظ، وتشكيل خصيب من الموزاييك اللغوي الذي يرافقه تشكيل صوتي يناسبه، وبخاصة من خلال تلك القوافي الجزئية المتعددة. حتى ليخال المتلقي أن الشاعر يغني ويقسّم قصيدته إلى أنغام موسيقية تتحد في النهاية في لحن واحد أو قلْ في مقام واحد، ولهذا السبب قلّما وجدنا في شعره عوالق لغوية فائضة أو حشوًا من الزوائد التي يمكن الاستغناء عنها.

ومن هنا، تمتاز قصيدته بتوافرها على تقنيات بنائية في المفردات مصحوبة بإيحاءات بصرية وربما سمعية كذلك. لكأنها قصيدة الحواس كلها يكتنفها الرسم والنحت والعزف والكتابة. وهذه الميزة وهي إحدى أسباب شهرته الواسعة وتأثيره في المتلقين، فهو يُعنى عناية مضاعفة بكيف يكتب القصيدة وليس بماذا تقول القصيدة.

أما في ديوانه (ورد أقل) فقد قصد الشاعر التشكيل البصري قصدًا، فكانت

القصائد قِصارًا يتراوح طول الواحدة من عشرة أسطر إلى اثني عشر. وجاءت كل قصيدة في صفحة واحدة. على أن جوهر التشكيل البصري كان في أنه:

- قلّل جدًا من التدوير.
- بنى كل سطر على طريقة السطر النثري المستمر، وليس على عادته في البناء العمودي للقوافي الجزئية، فظهرت الكثير من الأسطر جملة واحدة طويلة ممتدة أفقيًا من مثل:

[أعلّق ظلي على صخرتين لتبني الطيورُ الشريدةُ عشّاً على غصن ظِلّي]

ب-ب/ ب--/ ب--/ ب-ب/ ب--/ ب--/ ب-ب/ ب--/ ب--/ ب--

فبلغ عدد التفاعيل في السطر عشْرًا، لعله أراد أن يرينا أن عدد التفاعيل في السطر في شعر التفعيلة غير محدود، ذلك من نحو، ومن نحو آخر أراد أن يكسر هيكل شعر التفعيلة المعتاد إلى هيكل بصري آخر.

- قلّل من القوافي داخل القصيدة، فبعضها جاء بقافية واحدة عبر ثلاث جمل تطول الواحدة منهن لتصل إلى ثلاثة أسطر وأكثر، كقصيدة (على هذه الأرض): (١٥٦)

[على هذه الأرض ما يستحقّ الحياةْ: نهاية أيلولَ، سيدةٌ تتركُ

ب--/ ب--/ ب--/ب--/ ب~: ب-ب/ ب--/ب-ب/ ب--/ ب-

الأربعين بكامل مشمشها، ساعة الشمس في السجن، غيم يقلّد سربًا من

-/ ب-ب/ ب-ب/ ب-ب/ ب--/ ب--/ ب--/ ب--/ ب-ب/ ب-

الكائنات، هتافات شعب لمن يصعدون إلى حتفهم باسمين وخوفٌ

- / ب-ب/ ب--/ ب—/ ب--/ب-ب/ ب--/ب--/ب-ب/ ب--

الطغاة من الكائناتْ](١٥٧)

ب-ب/ب--/ب~

في بعض قصائد ديوان (ورد أقل) استخدم الشاعر قافية واحدة كقصيدة (أنا من هناك) [والدَه، باردَةْ، زائدةْ، خالدةْ، مائدةْ، عائدةْ، واحدةْ].

ونراه أحيانًا يمدّ السطر أو يقصّره ليبقى عدد التفاعيل في الأسطر من

ست تفعيلات إلى عشر كما في قصيدة (عناوين للروح خارج هذا المكان) وهي قصيدة تضمنت قافية رئيسة تتكرر خمس مرات وقافيتين فرعيتين [أيامَنا، أعمارَنا] ثم [الرحيلْ، الوصولْ].

كان درويش مشغولاً بالخروج على نمطية التفعيلة وعلى هيكل القصيدة، لذلك كتب الديوان سابق الذكر ليظهر الشكل الخارجي للقصيدة، كما لو أنه خطبة نثرية أو بيان سياسي أو تقرير صحفي، لدرجة أن إحدى القصائد في هذا الديوان يمكن أن نجنّسها بقصة قصيرة تحمل مقومات القصّ القصير بجدارة من مكان وزمان وأحداث وشخوص ولحظة تأزّم، وهذه هي القصيدة [مطار أثينا].

[مطارُ أثينا يوزّعنا للمطاراتِ. قال المقاتلُ: أين أقاتلُ؟ صاحت به حاملٌ:

ب-ب/ب--/ب-ب/ب--/ب--/ب--/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب--/ب--/ب-

أين أهديك طفلكَ؟ قال الموظف: أين أوظف مالي؟ فقال المثقفُ: مالي ومالَكَ؟

-/ ب--/ ب-ب/ ب--/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب--/ب--/ب-ب/ب--/ب-ب/ب

قال رجالُ الجمارك: من أين جئتم؟ أجبنا: من البحر. قالوا: إلى أين تمضون؟ قلنا:

- ب/ب--/ب-ب/ ب—/ ب--/؟ ب--/ب--/ب—/ب--/ب--

إلى البحر. قالوا: وأين عناوينكم؟ قالت امرأةٌ من جماعتنا: بُقجتي قريتي. في مطار

ب--/ب--/ب-ب/ب--/ب-؟ -/ب-ب/ب--/ب-ب/ب--/ب--/ب-ب

أثينا انتظرنا سنينا. تزوج شابٌّ فتاةً ولم يجدا غرفة للزواج السريع. تساءل:

ب--/ب--/ب--/ب-ب/ب--/ب--/ب-ب/ب--/ب--/ب--/ب-ب/ب-ب/ب

أين أفضُّ بكارتها؟ فضحكنا وقلنا له: يا فتى، لا مكان لهذا السؤال. وقال:

- ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب--/ب--/ب--/ب--/ب-ب/ب--/ب-ب/ب--

المحلّل فينا: يموتون من أجل ألا يموتوا. يموتون سهوًا. وقال الأديبُ: مخيمنا

ب-ب/ب--/ب--/ب-ب/ب--/ب--/ب--/ب--/ب--/ب-ب/ب-ب/ب-

ساقطٌ لا محالةَ. ماذا يريدون منّا؟ وكان مطار أثينا يغيّر سكانه كلّ يوم.

-/ب--/ب-ب/ب--/ب--/ ب--/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب--/ب-ب/ب--/ب--/ب--

ونحن بقينا مقاعد فوق المقاعد ننتظر البحرَ، كم سنةً يا مطار أثينا] (١٥٨)

ب-ب/ب--/ب-ب/ب--/ب-ب/ ب-ب/ ب--/ ب-ب/ ب--/ ب-ب/ ب--.

ومن المستطاع أيضًا النظر إلى القصيدة على أنها مسرحية شعرية قائمة على حوار بين شخوص عدة. تقوم فكرة المسرحية على معاناة الفلسطينيين في الشتات ولا سيّما في المطارات حين يطلب المسؤولُ جوازَ السفر، فيضطرون إلى البقاء في المطار ريثما يتم حل مشكلة الجنسية، فالمطار -هنا- هو الشتات الدائم غير المعترف به، وهو خشبة المسرح.

تناوبُ فاعلاتن ومستفعلن في شعر أدونيس(*)

مداخل تأسيسيّة:

أدونيس أحد الشعراء الأعلام الذين كتبوا على وفق نظام التفعيلة وجدّدوا فيه[١٥٩] بانزياح تشكيلي جديد جسور يكتشف الطاقة الكامنة في موسيقى الشعر العربي، ويعدل بها من الثبات في نظام الوزن إلى المتحرك في نظام الإيقاع.

وهو في سبيل تحقيق هذا العدول الجريء إنما كان يطبّق في شعره الموزون ما كان يؤكّده في آرائه النظرية ودراساته من مثل مقدّمة للشعر العربي[١٦٠] وزمن الشعر[١٦١] والثابت والمتحوّل[١٦٢]. وهي آراء وتجليات تنظيرية متطورة عن طرحها الأول في مجلة شعر إبان فاعليتها بين أعوام (١٩٥٧-١٩٦٢م)، تلك الأعوام التي نشر فيها أدونيس قصائده الأربع التي قدمت دلالة واضحة على طبيعة اتجاهه الفكري بحسب (الشرع)[١٦٣]

لفت شعر أدونيس انتباه النخبة من المثقفين والدارسين، في حين ظل جمهور عريض من عامة القراء لا يستسيغ ذلك الشعر لغموضه، ولانحرافه عمّا اعتادته الذائقة العربية في الشعر القديم من وضوح وانبساط وغنائية[١٦٤] إنه شعر يقلب الموازين التقليدية لمفهوم الشعر، فهو وافر بالمرجعيات الأسطورية والتاريخية، والإشارات الصوفية والفلسفية وجدّة البنى اللغوية، وغرابة التخييل والتصوير الفني، والحضور الخصب لأساليب الانزياح والتناص والتجريد، وتقاطع الفكر الشعوري مع فضاءات الشعرية عند بعض الشعراء الغربيين.

(*) نشر هذا البحث في مجلة الحوليات، جامعة الكويت، الحولية، ٣٥، ٢٠١٤م.

وأتوقع أن أي دراسة نقدية في شعر أدونيس لا بُدَّ أن تحترز من الأحكام النقدية المتعجّلة في انحيازها إيجابًا أو سلبًا تجاه شعر أدونيس الذي ما فتئ يوقع البلبلة في الذائقة الخاصة والعامة. لذلك سأستند في هذا التمهيد النظري إلى آراء أدونيس نفسه في الرؤيا الشعرية الجديدة، فاخترت كتابه (زمن الشعر) لأعتمده مرجعية تومض لي بملامح الفضاء الشعري النظري الذي وطّده أدونيس في شعره ودعا إليه، فهذا الكتاب يكاد يضمّ أهم آراء أدونيس في الشعرية المعاصرة.

الحداثة الشعرية وأدونيس:

يقوم المنهج الشعري عند أدونيس على مبدأ تجاوز المنجز الثابت إلى متغير دائم، ويقتضي هذا التجاوز تفجير التراثيّ القارّ لتسجيل انتقال حاسم نحو التخطي والإضافة، حتى لو أدّى هذا التفجير الرؤيوي والفني إلى انبتاتٍ ما عن المنجز التراثي. فأدونيس مشغول بهاجس الثورة الإبداعية والثقافية بمعناها الشمولي، والقصيدة في رأيه «ليست مضمونًا ثوريًا وحسب وإنما هي أيضًا شكل ثوري»[١٦٥] فهو معتقد بأنه «لكي يكون الشعر ثوريًا في المجتمع فلا بُدَّ أن يكون هو نفسه ثوريًا في التعبير الشعري، أي لا بُدَّ أن يثور على أدواته التقليدية»[١٦٦].

إذن ثمة انطلاق من حساسية شعرية إبداعية معاصرة في التجريب والانقلاب على المنجز، إذ «القصيدة لا تمثل موضوعًا وإنما تكشف عن تفجر انفعالي تخييلي، وفي هذا ما يعصمها من تقريرية الاستهلاك واستهلاكية المباشرة»[١٦٧]. لذلك «فالشعر في معناه الأخير خرق للعادة أي أنه تفرد لا نموذج له إلا ذاته»[١٦٨]. أي أن «الشاعر يبدع هويته أي يعيد إبداع تراثه باستمرار»[١٦٩] وبذلك أيضًا «يبدو الشعر الجديد تمردًا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة»[١٧٠]

بهذا يتضح أن «أدونيس عانى ويعاني أكثر ضروب التجريب على الصعيد

النفسي والشكلي والتكنيكي، فهو لا يستقر على تعبير مهما نجح فيه، بل لا ينفكُّ يبحث عن طرق أخرى، عن جوّ مختلف»(١٧١).

كما أنه دائم النظر إلى الارتباط بالتراث على أنه «ارتباط التقابل والتوازي والتضاد»(١٧٢)

يعطي أدونيس لبنية القصيدة الجديدة أهمية قصوى سواء في تنظيره أو شعره، فهو في موقفه من اللغة الشعرية الثائرة يرى «أن الشعر ثورة داخل اللغة، وفي هذا يبدو الشعر الجديد نوعًا من السحر؛ لأنه يجعل ما يفلت من الإدراك المباشر مدركًا»(١٧٣). كما أن «اللغة الشعرية لا تتكلم إلا حين تنفصل عما تكلَّمته، تتخلص من تعبها، تقتلع نفسها بنفسها»(١٧٤)، إذ التعبير الشعري «مسألة انفعال وحساسية وتوتر ورؤيا لا مسألة نحو وقواعد، ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقاتها وهو نظام لا يتحكم فيه النحو بل الانفعال والتجربة»(١٧٥). فشكل القصيدة تحديدًا نال عمق اهتمام أدونيس في مسألة التثوير الشعري، إذْ هو «وحدتها العضوية، وهو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها قبل أن يكون إيقاعًا أو وزنًا»(١٧٦). ومن هنا نبدأ بتلمس قضية التشكيل الإيقاعي في شعر أدونيس، هذا التشكيل الذي يقوم على نظام اللانظام في البنية الموسيقية الجديدة، فهو متجه إلى التخلي عن الموسيقى الخارجية (الوزن) إلى فاعلية الموسيقى الداخلية (الإيقاع) بمختلف تموّجاته وتنغيماته ومساحات توتره الانفعالي.

القصيدة الجديدة عند أدونيس «تقوم على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل، لذلك هو ابتكار يتطلب استخدامه قوة وبراعة وموهبة أكثر مما يتطلب استخدام الوزن»(١٧٧)

بَيْدَ أنّ المعمار الإيقاعي مرتبط بمؤثرات شكلانية أخرى زيادة على تأثير الرؤية أو المعنى أو الفكرة كالترسيمات والفراغات والبياض والسطور الغامضة ومختلف علامات الترقيم، فمثل هذه التشكيلات البنيوية «تعطي للكلمات بعض أبعادها الحسّية حينًا وتشير حينًا آخر إلى مالا تقدر الكلمة أن تستوعبه أو

تعكسه»[١٧٨]. وفي هذا كله – بحسب أدونيس «ما يساعد على ترسيخ البنية الكتابية بالمعنى الحديث مقابل البنية الشفوية للنص وهي البنية الموروثة التي لا تزال بشكل عام سائدة»[١٧٩]

يبدو أن اطلاع أدونيس المبكّر على ملامح الفكر الأدبي الجديد في الغرب ولا سيّما في فرنسا دعاه إلى نقل جوهر الآراء النقدية إلى حيّز التطبيق، فما فحوى نظرات أدونيس في قضية الكتابة الشعرية الجديدة إلا جزء من آراء المدرسة التفكيكية في النص الجديد.

وتسعى التفكيكية (Deconstruction) «إلى تعويم المدلول المقترن بنمط ما بين القراءة، واستحضار المغيّب بحثًا عن تخصيب مستمر للمدلول على وفق تعدّد قراءات الدال، مما يفضي إلى متوالية لا نهائية من الدلالات... ولهذا دعت التفكيكية إلى الكتابة بدلاً من الكلام لانطواء الأولى على صيرورة البقاء بغياب المنتج الأول في حين يتعذر ذلك بالنسبة للكلام إلا في نطاق محدد جدًا[١٨٠]، فالنص المكتوب خالد حتى بعد موت المؤلف يعبر تحوّلات التاريخ مستندًا إلى بقاء القارئ وتجدده عبر الأزمنة. فالتفكيكية تخدم الشفاهية وتنتصر للخطاب الكتابي الذي تبقى دواله متناسلة الدلالات.

ولعلّ من المناسب أن نفهم اتساع البنية الإيقاعية في شعر أدونيس وتغذيتها بالعلامات والإشارات والتناوب المتجدد في استخدام التفعيلتين أو الثلاث على أنه نوع من الكتابة الشعرية التي تخص القارئ المتمكن عبر توالي المراحل؛ وليس المتلقي السامع للقصيدة ملقاة من الشاعر، هذا المتلقي الذي يؤخذ بانفعالات الشاعر المؤقتة تطريبًا وغنائية وحماسة عابرة. وأحسب أن استمرار الاختلاف في طبيعة الهندسة الإيقاعية في شعر أدونيس إنما راجع إلى تعمّد أدونيس محو القيمة الصوتية الخارجية العالية للوزن وإظهار القيمة الداخلية المقروءة في الإيقاع، وبذلك يُلقي أدونيس أعباء التذوق والفهم على القارئ الخبير بأساليب الشعر الحديث، لكأن القارئ غير الخبير لا حظَّ له من شعر أدونيس كما لا حظّ للسماع (Listening) بل للبصر (Sight) والبصيرة (Insight).

وبتعالق البنى الإيقاعية بتجاوزات البنى النحوية ونظام المفردات يتضح مدى اجتهاد أدونيس في خلخلة المألوف من التراكيب اللغوية القديمة، والخروج عن السائد من ثوابت الصياغة المستقرّة، إذ البنى التعبيرية الجديدة تخلق بنى إيقاعية مغايرة تؤدي فاعلية فنية شكلانية متجاوزة للسائد. والإيقاع شعريًا «هو كل تناوب منتظم [...] تناوب في النسق [...] والشاعر الجديد إذًا لا يجمد في أوزان محدّدة تجعل من كتابة الشعر تطبيقات منهجية [...] فأمام الشاعر مجال غير محدود لابتكار أشكال أو تآلفات إيقاعية غير محدودة»(١٨١)

طبّق أدونيس أفكاره ومفاهيمه في شعره ولا سيّما شعره الموزون في قصائده الطوال، حتى حقق - فيما أحسب - نقلة نوعية مهمة في النظام الإيقاعي للتفعيلة العربية، وهي نقلة ما زال أغلب الدارسين مترددين في استيعابها، وإذا جازفوا في دراستها فإنما يقع بعضهم في المحظور من الأحكام الفنية، فما زال إرث نقد البنية الإيقاعية في الشعر العربي ضئيلاً غير متأصل بصورة يُطمأنُّ لها.

ولعل كمال أبو ديب من أبرز الباحثين الذين تجاوزوا آراء نازك الملائكة واقتحموا البنية الإيقاعية العربية للتحوّل إلى بنية النبر الإيقاعي(١٨٢) أو اكتشاف فاعلية إيقاعية جديدة في شعر أدونيس(١٨٣). أتوقع أن غرابة التشكيل الإيقاعي في شعر أدونيس تستحق التعمق في تجلية صورها وفاعليتها، وما هذا البحث إلا حلقة من حلقات دراسة البنية الإيقاعية في الشعر العربي القائم على نظام التفعيلة، وهو بحث يستنير بأصول موسيقى الشعر العربي، ويفيد من البحوث السابقة في هذا المجال، ويجتهد في تجلية ملامح الحداثة في التشكيل الإيقاعي عبر كشف أساليب أدونيس في استخدام قدرة التفعيلة العربية على التناغم مع الرؤية واللغة والخيال والانفعال في القصيدة القائمة على نظام التفعيلة، لتحقيق فاعلية التثوير الفني في موسيقى الشعر.

قصيدة (هذا هو اسمي):

هي إحدى القصائد الطّوال الموزونة الواردة في ديوان (هذا هو اسمي وقصائد أخرى)[١٨٤]، أي أن الديوان حمل اسمها لامتياز ما رآه أدونيس فيها. كتبها أول مرة عام ١٩٦٩م ونشرها في طبعات مختلفة متعاقبة في ديوانه (وقت بين الورد والرماد) وفي أعمال شعرية كاملة متتالية. لكني اعتمدتُ نسختها في أحدث أعمال شعرية كاملة لأدونيس، وذلك في مجلد القصائد الموزونة، الذي حمل أيضًا عنوان (هذا هو اسمي) وقصائد أخرى[١٨٥]

بلغ عدد أسطرها الشعرية ثلاثمائة وتسعة عشر سطرًا في سبع عشرة صفحة من القطع المتوسط، وكان عدد التفعيلات ألفًا ومئتين وستّاً وعشرين تفعيلة موزّعة بين تفعيلتي فاعلاتن ومستفعلن وتحوّلاتهما (زحافاتهما)، وهو عدد ضخم يُتوقع أنه ملائم وكافٍ لدراسة نظام التناوب بين (فاعلاتن ومستفعلن) في تشكيل البنية الإيقاعية في القصيدة.

ومن مأتى آخر، فإن القصيدة تصلح – فيما أرى – لأن تكون مثالاً جيّدًا على اتجاه الفكر الشعوري عند أدونيس، لما تضمنته من مركزية (الأنا) العالية فوق التوقع، تلك التي جعلت من (الذات) قوة أسطورية خارقة تتوهم قدرتها الاستثنائية على تغيير المشهد الكوني، وتتزاهى باختلافها وامتياز مخيالها. فالعنوان (هذا هو اسمي) يعني بحسب السياق (هذا هو أنا)، وما تكرار العبارة الشعرية (قادر أن أغيِّر: (هذا هو اسمي) إلا إشارة ساطعة تؤكد تلك الأنوية الواثقة بمعطيات (ذاتها) ثقة دعت أدونيس إلى تكرار اسمه (عليّ) إحدى عشرة مرة، والتمحور بياء المتكلم قرابة مئة وخمس وأربعين مرة، واستخدام (تائِهِ) المتكلمة قرابة أربعين مرة، والاحتماء بضميره المتكلم (أنا) تسع مرات، وهو أمر يعزّز محور الأنويّة في القصيدة تعزيزًا واسعًا.

ومن امتيازات هذه القصيدة ذلك الحشد الهائل من علامات الترقيم المعروفة والإشارات الشكلانية الغريبة أحيانًا (كالفراغ وسط العبارة الشعرية)، فقارب عدد فروع هذا الحشد المتنوّع من العلامات على (مئتي) علامة أو إشارة

أو سيماء، وكان له أثر بارز في المعمار الإيقاعي في القصيدة.

وللقصيدة تشكيل غريب، إذ تبدأ بخمسة وعشرين سطرًا شعريًا دون عنوان، ثم نجد عنوانًا في بداية المقطع الثاني هو (لافتة) يقع تحته أربعة وثلاثون سطرًا، أما عنوان المقطع الثالث فهو (منشور سرِّيّ) فينطوي تحته اثنان وعشرون سطرًا، وجاء السطر الأول منه والسطر السادس عشر بارزين في بنط أسود غامق كما لو أنهما عنوانان، ولكنهما ليسا كذلك، إنما هما سطران يمثلاّن جوهر الأنوية في القصيدة تلك التي تعلن عن رغبة الشاعر في التغيير والاختلاف بصفته (لغَم الحضارة)، ثم يجيء المقطع الرابع بعنوان (منشور سرِّي) ويندرجُ تحته مائتان وثمانية وثلاثون سطرًا، يتخلّلها أربعة أسطر مطبوعة بلون أسود غامق وهي ذوات الأرقام [١٨٢، ٢٨٠، ٢٩٢، ٣٠٥] وقد ميَّزها الشاعر للسبب نفسه، ولتوكيد مظهرية الكتابة الشعرية الجديدة التي يسعى إلى تأسيسها.

يتراءى لي أن أدونيس نزَّاع بقصدية مدروسة إلى الاختلاف والتميز في بناء قصيدة عامرة بالتشكيل الفني الجديد الذي يحرج الذائقة الجمالية السائدة، والذائقة البصرية القرائية الدارجة، ويحرج -أيضًا- التلقي الوجداني الغنائي التقليدي للقصيدة العربية بذهنية فنية تعي ما تهندسه وتؤسس له بشجاعة ومهارة غريبتين.

إشارات:

وقعت فئة من الباحثين في أخطاء فنية في أثناء تحليل البنية الإيقاعية في شعر أدونيس ولا سيّما قصيدة (هذا هو اسمي) وما زال الوقوع في مثل هذه الأخطاء قائمًا وربمّا يظل محتملاً. يتوقع أن سبب هذه الأخطاء هو حداثة التشكيل الإيقاعي في قصيدة أدونيس، وأعني بذلك استخدام أكثر من تفعيلة في القصيدة، واستثمار أقصى مزايا التناغم الصوتي المشترك بين تفعيلتين ويزيد بهندسة إيقاعية تبدو فوضوية عند أوّل قراءة وربما ثانية، وصادمة لغنائية الشعر العربي، فأدونيس لم يخلخل عمود الشعر العربي وحسب، إنما أحرج ما

كاد يستقرّ من نظام إيقاعي نمطي في شعر التفعيلة. فعلى سبيل التمثيل، جاءت قصيدته (مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف) إحدى قصائد الديوان المذكور مكتوبة على إيقاع متناوب بمسافات مختلفة بين فاعلاتن ومستفعلن، ثم ختم القصيدة بستة أسطر شعرية مكتوبة على وفق (متفاعلن)، وقارئ تلك القصيدة يقف على حروف أبجدية منفردة وردت هكذا (ك، ت، ا، ب) ويعني بهما (الكتاب) في بداية أسطر معينة، وهو أمر يوقع التقطيع العروضي في الحرج حتى الرمز (إلخ) إذا لم يقرأه القارئ القراءة اللفظية الصحيحة المعتادة [إلى آخِرِه] فسيخطئ في التقطيع(١٨٦)

ويستطيع قارئ ديوان (هذا هو اسمي) أن يتبيّن تناوب فاعلاتن ومستفعلن في القصيدة الواحدة إلى جانب تفعيلات أخرى سابقة أو لاحقة، ففي آخر قصيدة (الثائر) نجد حضورًا للتفعيلتين(١٨٧) وفي القصيدة الرابعة (مجنون بين الموتى) يقع على تناوب للتفعيلتين ورد على لسان الجندي(١٨٨)، واستخدم أدونيس فاعلاتن في بداية القصيدة (منفردة) ثم جاورها بمستفعلن في الصفحة التالية(١٨٩)، وغيرها من المواضع في قصائد أخرى. وإذا كان استخدام تفعليتين من مثل فاعلن فعولن في القصيدة الواحدة معروفًا عند أدونيس وغيره، فإن استخدام تناوب فاعلاتن ومستفعلن يكاد ينفرد به أدونيس، وتلك ظاهرة تُشْكِل على بعض دارسي البنية الإيقاعية الذين يتجنّبون – على الأغلب – الدخول في متاهة المعمار الإيقاعي، وإذا دخلوا كانوا غير مطمئنين إلى أحكامهم أو نسبوا التفعيلات المستخدمة كلٌّ إلى بحرها، فيقولون مثلاً نوّع أدونيس بين الرمل والمديد والمتدارك والبسيط على نحو ما سنرى في موضع قادم من البحث.

ربما لا ينتبه بعض الدارسين إلى أن التشكيل الإيقاعي في شعر أدونيس الموزون إنما هو منسجم مع منهجه في تثوير النص الشعري الجديد من حيث تهميش الجانب الشفاهي السماعي والاستناد إلى الجانب القرائي، ومن حيث تبادل التأثر والتأثير بين كلٍّ من البنية الإيقاعية ومختلف أشكال الانزياح في البنى اللغوية وأساليب التصوير الفني، والتنامي الانفعالي في القصيدة، يزاد

على ذلك كله أثر نظام العلامات والترقيم في تشتيت القراءة الإيقاعية الصحيحة عند القراءة الأولى من مثل ما جاء في قصيدة (هذا هو اسمي).

تبدو الدراسات الفنية في البناء الموسيقي في شعر أدونيس قليلة بعامة[١٩٠]، وربما كانت خالدة سعيد[١٩١] أول من اجتهد في تحليل المعمار الإيقاعي في قصيدة ((هذا هو اسمي)) في معرض تحليلها العميق للفكر الشعوري في القصيدة، وقد رأت «أن قصيدة أدونيس هذه محاولة لاستقصاء إمكانات الإيقاع الصوتي في اللغة العربية وصهرها في سمفونية صوتية حركية جديدة، أي ترويضها وانتزاعها من مجراها المألوف ووضعها في مدار جديد لتصبح من عناصر لهجة الشاعر»[١٩٢]. ثم تفصّل الباحثة رأيها بما ينسجم وطبيعة التثوير الإيقاعي في القصيدة فترى أن أدونيس «يأخذ التفعيلة ويتخلى عن البحر كليًا. فيأخذ تفعيلات من بحور متعددة وينظمها تنظيمًا جديدًا مطابقًا للإيقاع المعنوي في القصيدة. ففي القصيدة تتوالى المقاطع الهذيانية والغنائية، أو أمواج التوتر فأمواج الانبساط، ويحدث الانتقال بين هذا وذاك بحركة التفافية حلزونية متغوّرة هابطة في غور الهذيان، أو التفافية إشراقية صاعدة نحو المقطع الغنائي»[١٩٣]. وأحسب أن هذا الرأي من أصوب النظرات النقدية الواصفة لبنية الإيقاع في هذه القصيدة. غير أن الباحثة عندما حاولت أن تدلل على رأيها وتفصّله قليلاً أخطأت في وصف التفعيلات المستخدمة، فقالت «هكذا ينتقل من تفعيلات البسيط في المقطع «دهر من الحجر العاشق...» وهي مستفعلن فاعلن إلى تفعيلات المتدارك (فاعلن فاعلن...) عبر التفعيلة المشتركة (فاعلن) فلا يجيء في الانتقال انقطاع مفاجئ بل انعطاف، ومثل ذلك الانتقال من المديد إلى الخفيف عبر فاعلاتن بين مقطع «أيقظتني قريةٌ في مهبّه» وأغنية «ولتولد حراب الوقيعة الأبديةْ»، «ثم الانتقال من الخفيف في الأغنية المذكورة إلى الرمل في الأغنية التالية «والنساء ارتحّن في مقصورة» التي تجيء تصعيدًا للغنائية وذلك عبر فاعلاتن»[١٩٤]. وأرى أن خالدة سعيد في هذا التوصيف لنقلات الإيقاع تعجَلتْ في التوصيف دون تدقيق تطبيقي يقطّع القصيدة كلها تقطيعًا عروضيًا

يتيح لها استبصار أنواع التفعيلات المستخدمة في القصيدة. ولذلك وقعت في التوهم بصور مختلفة، من مثل: إنها اختارت الشاهد الشعري الذي يبدأ بـ«دهر من الحجر العاشق» بعد ثلاث صفحات ونصف من بداية القصيدة ثم قطعته من سياقه الذي يسبقه بجملتين شعريتين هما:

[وطني فيَّ لاجيءٌ
ولْيكنْ وجهيَ فيئًا][195]

وهما مستهلّ مقطع شعري جديد بعنوان (منشور سريّ) فكان الأحرى -في ما أحسب- أن تبدأ بتقطيعهما لتتبين نقلات التفعيلات على وجه الدقة. فالمقطعان عروضيًا يمثلان:

فعِلاتن / متَفْعلن
فاعلاتن / فعِلاتن[196]

والقصيدة كلها قائمة على إيقاع تجاوريّ متبادل بين (فاعلاتن وصورها ومستفعلن وصورها) وهو ما لم تنتبه إليه الباحثة، فاقتطعت جملة شعرية وهي (دهر من الحجر العاشق) تبدأ بمستفعلن لتقرر أن ثمة انتقالاً من تفعيلات البسيط مستفعلن فاعلن إلى تفعيلات المتدارك فاعلن فاعلن، مع أن السطور الشعرية بعد (دهر من الحجر العاشق) تمتد حتى آخر سطر في الصفحة على وفق فاعلاتن مستفعلن في حركة تبادلية متوترة ومختلفة التكرار[197].

فليس إذن ثمة انتقال من بحر إلى بحر في الأصل؛ لأن القصيدة قائمة على نظام التفعيلة أولاً وليس على نظام البحر، ثم إنّ فاعلن التي ألحقتها الباحثة بمستفعلن توهّمًا هي فعِلاتن فلا أثر للبحر البسيط أو البحر المتدارك في القصيدة كلها، وليس في هذا المقطع فحسب، ذلك أن القصيدة - كما ذكرت - مبتناة على نظام التفعيلتين فاعلاتن ومستفعلن وصورهما الجائزة المعروفة من نحو، والغريبة التي اشتقها أدونيس من تحولات التفعيلتين من نحو آخر، وينطبق توضيحي هذا على قول الباحثة في نهاية المقتبس «ثم الانتقال من الخفيف في الأغنية المذكورة إلى الرمل». إن الأبحر التي ذكرتها الباحثة لا وجود لها أصلاً

في القصيدة، إنما الحضور للتفعيلتين المتعاقبتين فاعلاتن ومستفعلن بانتظام إيقاعي غير مألوف فرضته رؤيا القصيدة وعناصرها البنائية المتباينة.

أما الالتفاتة الثانية إلى إيقاع التفعيلة في قصيدة (هذا هو اسمي) فوردت ضمن مناقشة عبدالحميد جيدة القصيدة المدوّرة في الشعر العربي المعاصر، وهي التفاتة غير تطبيقية إلا أنها مهمة، إذ يقول «استمر أدونيس في بعض شعره المدوّر يستعمل التفعيلتين المختلفتين، ففي قصيدة (هذا هو اسمي)، يقول في أحد مقاطعها [...][١٩٨]، ثم يتابع جيدة رأيه» إنها قصيدة مدوّرة خرجت على شكل القصيدة التقليدية، وقصيدة الشعر الحر، وتخلت عن وحدة البيت والشطر والقافية. ولكنها حافظت على الموسيقى والتفاعيل إنها أسست على نظام التفعيلتين (فاعلاتن ومسْتفعلن) وقعًا موسيقيًا جديدًا في شعرنا العربي المعاصر[١٩٩].

وهذا هو الرأي الصائب الذي أخمّنه، وقد جاء كما لو أنه تصويب لرأي خالدة سعيد التي أصدرت كتابها قبل عام من كتاب جيدة، ومن المهم الإشارة إليه أن جيدة أخذ على مصطفى جمال الدين رأيه في أن المقطع السابق الذي يبدأ بـ«وقفت خطوة الحياة...» مكتوب على قالب البحر الخفيف، عندما قال جمال الدين «لا أظن أني بعد هذا بحاجة إلى التعليق على جدة موسيقي هذه التجربة، فقد جمعت ميزة الشعر العمودي في بحر الخفيف من خلال وحدة إيقاعية ثلاثية هي (الشطر) ذو التفعيلتين المختلفتين، إلى ميزة الشعر الحر من خلال تعدد هذه الوحدة الإيقاعية بحرية تامة دون أن يكون له نظام الشطرين»[٢٠٠]. رد جيدة على هذا الرأي بقوله «إن الباحث نسي أنه باستطاعتنا أن نأخذ أية قصيدة مدوّرة ونكتبها على هذا الشكل وإن كانت على تفعيلة واحدة»[٢٠١]، ويتابع جيدة «إن الموسيقى الجديدة في قصيدة (هذا هو اسمي) لم تكن ناجمة من البحر الخفيف بل ناجمة من الموسيقى الداخلية، ومن الوقفات الخارجية الفاصلة ومن التدفق العاطفي القوي، ومن التوتر المشدود الدائم والملازم لهذه القصيدة [...] إن القصيدة المدوّرة نضجت على يدي أدونيس وظهرت معالمها وترسخت في الأدب العربي بعد كتابة قصيدة (هذا هو اسمي) التي تعتبر رمزًا للشعر المدوّر»[٢٠٢]

صوّب (جيدة) رأي مصطفى جمال الدين مباشرة، ورأي خالدة سعيد تلقائيًا، وكان على صواب في نسبة إيقاع قصيدة (هذا هو اسمي) إلى تفعيلتي فاعلاتن ومستفعلن، لكنه لم يقدّم المقطع الشاهد مقطّعًا عروضيًا ليكون رأيه مستندًا إلى شاهد تطبيقي يقطع الشك باليقين. ولعل مثل هذا الرأي العام غير التطبيقي وإن كان صائبًا جعل باحثين لاحقين يقعون فيما وقعت فيه خالدة سعيد من توهم كمصطفى جمال الدين وانتصار الخليل؛ أي في خطأ التعرف على تفعليتي (فاعلاتن ومستفعلن) في شعر أدونيس بصفتهما تفعيلتين رئيستين وحيدتين في بعض القصائد، على نحو ما وقع به كمال أبو ديب في كتابه (في الشعرية)(٢٠٣) بعد سبع سنوات من صدور كتاب عبد الحميد جيدة. ففي مناقشته لقضية الإيقاع في شعر أدونيس ولا سيّما [الفجوة: مسافة التوتر الإيقاعية] نسب أبو ديب مقطعًا كتبه أدونيس على وفق تفعيلتي (فاعلاتن ومستفعلن وصورهما) إلى تفعيلتين أخريين هما (فاعلن وفعولن) واجتهد في إثبات تداخل المكوّنات الإيقاعية بين هاتين التفعيلتين بالاستناد إلى شاهدين شعريين، فقال «إن حركة القصيدة لدى أدونيس من فاعلن إلى فعولن مثلاً، تخلق مسافة توتر حادّ لا على الصعيد الإيقاعي وحسب، بل على صعيد البنية الكلية للقصيدة وتؤسس بذلك جوّ الشعرية الثري كما يحدث في:

أ- أَصِلُ الغصْنَ بالشطوطْ
وإذا ضاعت المرافئ واسْوَدَّت الخطوطْ

أو في:

ب- إننا ندفنُ النهارَ القتيلْ
إننا نكتسي برياح الفجيعةْ
غيرَ أنّا غداً نهزُّ جذوعَ النخيلْ»(٢٠٤).

في حين إنّ تقطيع الأسطر الشعرية السابقة هو على النحو الآتي:

أ - فعِلاتُنْ / مُتَفْعلانْ
فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / مُتَفْعِلانْ

ب – فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتْ

فاعلاتن / فعولُ / فعولُن / فعولُنْ

فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِلاتن / فَعولْ

لا أحسب نسبة هذه الأسطر الشعرية إلى (فاعلن وفعولن) صحيحًا كما توّهم أبو ديب، وذلك للأسباب الآتية:

- إنّ (لانْ) التي هي (طوطْ) في آخر السطر الثاني من الشاهد (أ) ستكون زائدة لو نسبنا الشطرين إلى فاعلن وفعولن.
- إنّ (لُنْ) التي هي (عَهْ) في آخر السطر الثاني من الشاهد (ب) ستكون زائدة لو نسبنا الأسطر إلى (فاعلن وفعولن). ولو افترضنا أن هذه (عَهْ) الزائدة تكتمل تدويرًا مع (غيّ) التي هي (فا) لتصير (فعْلن)، فإن حضور (فعْلن) مع (فاعلن) في مقطع شعريّ غير جائز لا في شعر الشطرين ولا في شعر التفعيلة، لسبب موسيقي هو أن الوتد (عِلن) من (فاعلن) قد كُسِر ثم إن الزِّحاف لا يجوز إلا في الأسباب[٢٠٥] كما يقول التبريزي وابن عبد ربّه.
- إذا نسبنا الشاهدين (أ + ب) إلى فاعلاتن ومستفعلن وصورهما فإن الإيقاع يغدو منسجمًا، وأما مسوّغ حضور (فعولُن وفعولنُ وفعولْ) فكل واحدة منهما هي زحاف عن مستفعلن ويسمى هذا الزحاف المخبون المقصور أو المسلوب الذي يردُ في مجزوء الخفيف (فاعلاتن مستفعلن)[٢٠٦] وفي مجزوء البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن) إذ يجوز أن تأتي مستفعلن الأخيرة (مفعولن) وتسمى مقطوعة، لكن الخبن فيها جائز فتصير فعولن[٢٠٧]
- اعتاد أدونيس أن يستخدم (فعولن) التي ترد في قصائده القائمة على فاعلاتن ومستفعلن على غرار قصيدة ((هذا هو اسمي)) قيد البحث كما في الأسطر أرقام (٥٢، ٥٣، ٥٤) وغيرها.
- بالعودة إلى القصيدة التي أخذ منها أبو ديب الشاهد (أ) سنرى أن السطر الأول منها مبنيّ على فاعلن وفعلن وفاعِلانْ دون فعولن على الإطلاق، وجاء سطرا الشاهد (أ) ليمثلا السطر الثاني والثالث مباشرة، والسطر الأول في

القصيدة هو (ذاهبٌ أتفيًا بين البراعم والعشب أبني جزيرةً). وعليه؛ فإن صحّ رأيي فإنّ حديث (أبو ديب) عن الفجوة: مسافة التوتر - كما يسميها - بين فاعلن وفعولن سيكون تعسّفًا، وإن الجانب الصحيح فيه هو الفكرة نفسها وليس التطبيق. كما أن لدي شاهدًا آخر على تعسّف (أبو ديب) في ليّ الشاهد الشعري لصالح فكرته على نحو حديثي بعد أسطر قليلة. ومع كل ذلك لا يدّعي المبحث أنّه خالٍ من آراء قابلة للنقاش أو التصويب.

وفي أطروحة دكتوراة حديثة تناولتْ في قسم منها البنية الإيقاعية في شعر أدونيس[٢٠٨] وقعت الباحثة في ما وقعت فيه خالدة سعيد في مسألة الحديث عن تنقل أدونيس في قصيدة (هذا هو اسمي) بين بحور مختلفة، فلخصتْ رأي خالدة واستشهدت بمقتبسات منه، وقد انتبهت إلى خطأ خالدة حين حسبت (الأخيرة) الجملة الشعرية (دهرٌ من الحجر العاشق) تبدأ ببحر البسيط، لكن تصحيح الباحثة كرّر الخطأ نفسه حين قالت «إن الجملة المذكورة تُبنى على وزن الخفيف وأن الشاعر يستثمر الوحدة الزمنية لبحر الخفيف لا البسيط ثم ينتقل من الخفيف إلى المتدارك في نهاية المقطع، أو ينتقل من الخفيف إلى الرمل»[٢٠٩]، ثم دعمت رأيها بما ينقضه حين اقتبست من عبد الحميد جيدة قوله «إن الموسيقى الجديدة في قصيدة (هذا هو اسمي) لم تكن ناجمة عن بحر الخفيف بل ناجمة من الموسيقى الداخلية...»[٢١٠].

والغريب أن الباحثة سبق أن استشهدت في بحثها برأي (جيدة) الذي يؤكد أن القصيدة المذكورة قائمة على تفعيلتي فاعلاتن ومستفعلن وليس على وحدة البيت والشطر والقافية[٢١١]

يبدو أن الباحثة حارت بين آراء خالدة سعيد وآراء جيدة فخلطتهما معًا، وبخاصة أنها وقعت في خطأ آخر عندما خصصت في بحثها عنوانًا للتفعيلة الناقصة في شعر أدونيس وأوردت مقطعًا شعريًا لتدلل على ذلك، فكان المقطع غير مناسب، لخلوّه أصلاً من نصف التفعيلة. وفاتها أن الحركة الطويلة (السبب الخفيف) الذي ورد في نهاية بعض الأسطر إنما هو جزء من التفعيلة التي تكتمل

في بداية السطر اللاحق، وهو التدوير بعينه[٢١٢]

حقًا إن شعر أدونيس في نسيجه الإيقاعي المتشابك مصيدة للدارسين، فكمال أبو ديب حين أراد أن يثبت صلاحية استخدام إيقاع الشعر العربي في تحليل النُّوى الإيقاعية مطبقًا رأيه على نماذج من الشعر الأحادي الحر استعان بمقطع من شعر أدونيس يبدأ بـ[نهداكِ، في نهديكِ طفلتانْ[٢١٣]]، فأبدل النون الساكنة في آخر كلمة (طفلتان) إلى كسرة؛ ليناسب هذا التبديل رأيه في القيم الرياضية التي يسعى إلى إثباتها في المقطع[٢١٤]، في حين أن نون (طفلتان) ساكنة في الأصل وصحيحة منسجمة مع إيقاع التفعيلة في القصيدة، يثبت ذلك أنها وردت ساكنة في جميع الطبعات التي وردت فيها، ففي كسرها إخلال بالتفعيلة الرابعة التي أصبحت مع هذا الإبدال (متفاعلن) المخِلّة بالإيقاع والقافية الجزئية (الزمانْ، بهلوانْ).

فاعلاتن ومستفعلن في العروض العربي:

أولاً: فاعلاتن

تحضر فاعلاتن في خمسة من بحور الشعر العربي هي: الخفيف والرمل والمديد والمضارع والمجتث. أما زحافاتها في البحور المذكورة فهي كما يأتي:

فَعِلاتن:	مخبونة
فَعْلاتن أو فالاتُن:	مُشَعَّثة
فاعلاتُ:	مكفوفة
فعِلاتُ:	مشكولة
فاعلن:	محذوفة
فعِلن:	مخبونة
فَعْلن:	مخبونة مقطوعة
فاعِلانْ:	مقصورة
فعِلانْ:	مخبونة فاعِلانْ

فاعِليّانْ: مُسبغة
فَعِليانْ: مخبونة فاعِليّانْ[٢١٥]

أي بمجموع اثنتي عشرة صورة مع الصورة الأصلية السالمة (فاعلاتن) ويختلف جواز حضورها من بحر إلى آخر من البحور الخمسة التي تردُ فيها.

ثانيًا: مستفعلن

تردُ مستفعلن في ستة من بحور الشعر العربي هي: الرجز والمجتث والبسيط والسريع والخفيف والمنسرح؛ وتتنوع زحافاتها في الأبحر المذكورة على النحو الآتي:

مُتَفْعِلن (مفاعِلن): مخبونة
مُتَفْعِلُ (مفاعلُ): مشكولة
مُفْتَعِلن (مُسْتَعِلنَ): مطويّة
مستفعلْ مُشَعَّثة [وهي نفسها مفعولن عند التبريزي]
مُسْتَفْعِلُ: مكفوفة
مستفعِلانْ: مذالة
فَعِلَتُنْ (مُتَعِلنْ): مخبولة
فَعِلَتانْ: مخبولة مذالة
فعولنْ: مخبونة مقصورة أو مخبونة مقطوعة[٢١٦]

أي مجموع إحدى عشرة صورة مع التفعيلة الأصلية السالمة (مُسْتفعلن) ويتباين جواز حضورها من بحر إلى آخر من البحور السِّتة التي تردُ فيها.

تجاور فاعلاتن ومستفعلن:

تتجاور فاعلاتن ومستفعلن في بحرين هما: الخفيف والمجتث، فتأتي فاعلاتن في بحر الخفيف أولى وثالثة وفي مجزوئه أولى. وتأتي ثانية في بحر

المجتث (مستتفعلن فاعلاتن). أما مستفعلن فتأتي في بحر الخفيف وسطًا، وترِد ثانية في مجزوئه، في حين تأتي أولى في بحر المجتث.

إن تفعليتي فاعلاتن مُسْتفعلن بهذا التجاور هما تفعيلتا مجزوء بحر الخفيف «وسُمّيَ خفيفًا لأن الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب، فخفَّتْ. وقيل سُمّيَ خفيفًا لخفته في الذوق والتقطيع، لأنه يتوالى فيه ثلاثة أسباب، والأسباب أخف من الأوتاد»(٢١٧)

وهما -أيضًا- تفعيلتا بحر المجتث ولكن بصورة معكوسة (مسْتفعلن فاعلاتن) «وسُمّيَ مجتثًا لأن الاجتثاث في اللغة الاقتطاع، كالاقتضاب، ويقع في هذه الدائرة الخفيف، فلفظ أجزائه يوافق لفظ أجزاء الخفيف بعينها، وإنما تختلف من جهة الترتيب فكأنه قد اجتثّ من الخفيف»(٢١٨)

ويؤكد التبريزي أن ثمة «معاقبة قائمة بين نون فاعلاتن وسين مسْتفعلن، وبين نون مستفعلن وألف فاعلن وفاعلاتن التي بعدها، وبين نون فاعلاتن وألف فاعلاتن»(٢١٩). وبذلك لا أستبعد تفطّن أدونيس إلى ميزة (المعاقبة) التي ارتآها التبريزي بين التفعيلتين، فبنى قصيدته بتوسّع غير محدود قائم على نظام المعاقبة في صور مختلفة من التجاور والتباعد.

شعر تفعيلة أم شعر بحر؟:

يقوم شعر التفعلية على نظام التفعيلة في السطر الشعري، فقد تحضر التفعيلة مرة واحدة في السطر أو مرتين أو ثلاثًا أو ثماني مرات مثلاً. لذلك أحسب الصواب ألاّ نعدَّ نظام فاعلاتن ومستفعلن المستخدم في القصيدة نظام بحر على غرار ما كررته خالدة سعيد وانتصار الخليل في حديثهما السابق عن نظام التفعيلة في القصيدة، حين رأتا أن أدونيس يتنقل بين بحور الخفيف والبسيط والرمل والمتدارك؛ ذلك لأن نظام استخدام فاعلاتن ومستفعلن في القصيدة ليس فيه تعاقب منتظم كما في مجزوء بحر الخفيف؛ أي أن استخدامهما لم يرِدْ كاستخدامهما في البحر، فالقصيدة قائمة على نظام تفعيلة

وليس على نظام بحر. أما الأمر الثاني فإن مشروع الكتابة الشعرية عند أدونيس يستند إلى تطويع البنية الإيقاعية واستحداث فاعلية موسيقية جديدة فيها ثائرة على نمطية الموسيقى الشعرية العروضية. والأمر الثالث أن أدونيس استخدم نظام فاعلاتن ومستفعلن إلى جانب تفعيلات أخرى في بعض القصائد القائمة على نظام التفعيلة. والأمر الرابع أن أدونيس يستخدم تحولات فاعلاتن ومستفعلن حسب شيوعهما في البحور التي تردان فيها وليس في بحر واحد كالخفيف وحسب. فعلى سبيل المثال لم يستخدم أدونيس (مُسْتَعِلن) المطويّة بعد فاعلاتن في قصيدة (هذا هو اسمي)؛ لأنه يعلم أن هذا الاستخدام يُحدِث كسْرًا موسيقيًا، وهو رأي قال به التبريزي[٢٢٠]، إنما استعملها في أسطر شعرية غابت عنها فاعلاتن كالأسطر أرقام (٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١).

آمل أن تكون هذه المسوّغات كافية لإثبات أنه لا يجوز أن نصف نظام التفعيلة بالبحر الشعري حتى لو استخدم الشاعر في القصيدة كلها تفعيلة أحد البحور الصافية كالمتقارب والكامل والرجز والمتدارك، فما سُمّيَ شعر التفعيلة بهذا الاسم إلا لأنه اعتمد التفعيلة نظامًا بديلاً عن نظام البحر الذي يعتمد عددًا ثابتًا من التفعيلات في كل شطر، ناهيك عن استخدام أدونيس نفسه ثلاث تفعيلات وأكثر في القصيدة الواحدة[٢٢١]

مارس أدونيس حريّة واسعة في استخدام التفعيلتين فحينًا تتجاوران التصاقًا وحينًا تتكرر إحداهن ولا سيّما فاعلاتن ثلاث أو أربع مرات ثم تحضر مستفعلن مرةً أو مرتين.

تحوّلات فاعلاتن ومستفعلن في قصيدة (هذا هو اسمي):

بلغ العدد الكلي لفاعلاتن وصورها في القصيدة ثمانمائة وأربعة وسبعين تكرارًا، وكان عدد مستفعلن وصورها ثلاثمائة واثنين وخمسين تكرارًا، أي بمجموع ألفٍ ومئتين وستّ وعشرين تفعيلة، وهو عدد هائل اقتضاه طول القصيدة.

زاد حضور فاعلاتن وصورها على ضعف حضور مستفعلن وصورها، وربما يعود ذلك إلى أن عدد زحافات فاعلاتن في الأصل أكثر من زحافات مستفعلن، أو لأن أدونيس يفضّل استخدام فاعلاتن في العادة على غرار مجموعة من قصائده الطوال التي استخدم فيها فاعلاتن منفردة في كل أجزاء القصيدة كقصائد: الوقت والبرزخ والبهلول.

جدول يوضّح صور فاعلاتن ومستفعلن (المستخدمتين) وعدد تكرارهما

التفعيلة	التكرار
فاعلاتن	٣٤٤
فَعِلاتن	٤٥٨
فَعِلاتُ(٢٢٢)	٥
فاعلن	٣٠
فعِلن	١٣
فاعلانْ	٢٢
فاعلاتُ	١
مستفعلن	٩٨
مُتَفْعِلن	١٧٨
مُتَفْعِلانْ(٢٢٣)	١
مُتَفْعِلن (مُسْتَعِلنْ)	٧
فعولن	٣٨
فعولُ	١٩
فعولْ	٤
فعو	٥
مُسْتَفْ	٣

إذا كان مجموع فاعلاتن وصورها ومستفعلن وصورها في العروض العربي ثلاثة وعشرين زحافًا على نحو ما رأينا، فإن الجدول يبيّن أن أدونيس لم يستخدم من هذا العدد سوى أربع عشرة صورة عدا الأصليتين فاعلاتن ومستفعلن، وقد بقي أمامه تسع تحوّلات أخرى، وهذا يؤكد اتساع التفعيلة العروضية الأصلية لطرائق استخدامها في الشعر المعاصر، وإذا تفحصّنا ما استخدمه أدونيس من هذه الصور الجائزة فربما نقرّ له بفرادته وشجاعته في إنقاذ عدد منها من الإهمال وتطويعها لصالح القصيدة الجديدة.

استخدم أدونيس من صور فاعلاتن كما يوضح الجدول: فاعلاتن السالمة، والمخبونة، والمشعثّة والمحذوفة، والمخبونة، والمكفوفة، والمقصورة؛ أي سبع صور فحسب من أصل اثنتي عشرة صورة جائزة، واستخدم من صور مستفعلن حسبما يوضح الجدول: مستفعلن السالمة، والمخبونة، والمخبونة (المقصورة والمقطوعة)، والمطويّة، والمنقوصة؛ أي بواقع ستّ صور من أصل إحدى عشرة صورة جائزة، لكن بعض هذه الصور من مثل: فعولُ، وفَعو، وفعولْ غير واردة ضمن تحوّلات مستفعلن المعروفة في الدرس العروضي العربي، غير أن أدونيس استخدمها تطويعًا منه لمستفعلن المخبونة والمقصورة وهي (فعولن) فتصرّف بها كما لو أنها جائزة، وأحسب هذا الخروج متعمدّاً، ومتأتيًا من جسارة أدونيس في إزاحة الثابت إلى متحرّك، فهو - فيما أرى - على دراية واسعة بعلم العروض، لكنه مجتهد في تجديد موسيقى الشعر العربي لخدمة طرائق التعبير الجديدة، حتى لو كان هذا الخروج أو التجديد مما يستهجنه علماء العروض.

وإذا تأملنا ما أنتجه أدونيس من صور جديدة في فعولن التي أصلها مستفعلن ربما نقرِّه على ما فعل، فهي بالمجمل قليلة قياسًا بالعدد الكلي لصور مستفعلن، ثم إنها وردت على الأغلب متتابعة في آخر المقطع الشعري على غرار الأسطر أرقام (٢٥، ٤٦، ٤٩، ٥٠، ٥٢، ٥٣، ٥٥، ٥٦، ٥٧) كما أنها لم تحدث نشازًا موسيقيًا - كما أخمّن - فجاءت خواتيم للأسطر والمقطع.

ويبيّن الجدول كذلك أن الزحاف الأشهر لكل من التفعيلتين سجّل أعلى

نسبة استخدام في القصيدة. هو (فَعِلاتن) فتكرر (٤٥٨) مرة؛ أي بزيادة (١١٣) استخدامًا على الأصلية فاعلاتن. وأن (مُتَفْعِلن) تكررت (١٧٨) مرة؛ أي بزيادة (٨٠) استخدامًا على الأصلية (مستفعلن)، ولهذا الاستخدام دلالة متعلّقة بقدرة الزحاف على مسايرة البنى اللغوية والصوتية في الأسطر الشعرية، وبقدرة الشاعر -أيضًا- على استثمار هذا الزحاف في التدوير بسبب الكتابة الشعرية الحلزونية أي استمرار التدفق بلا وقفات إلا في نهاية المقطع الشعري الكلي.

ويتبيّن -أيضًا- أن أقل الزحافات حضورًا هو (فاعلاتُ) من صور فاعلاتن، ومُتَفْعلانْ من صور مستفعلن، إذ وردت كل منهما مرة واحدة في نهاية السطر الشعري.

أما (فعولن) زحافًا لمستفعلن فهي واردة في العروض العربي في مخلّع البسيط وهي مخبونة مقصورة أو مسلوبة. وأما فعولُ فيمكن أن نعدّها (مُتَفْعِ) أي أنها زحافٌ لمتَفْعِلن، فهي تبدو جائزة لأنها نقصت حركة واحدة لا غير. وأما (فعولْ وفعو ومُسْتَفْ) فكل منها نصف تفعيلة (مستفعلن) تعورف على استخدامها في شعر التفعيلة:

أ- يقول أدونيس في قصيدة الحلم: ألمح فيها امرأةً ذبيحةَ المصيرْ(٢٢٤)

فجاءت (فعولْ) مطابقة لِـ (قصيرْ).

ب - ومن قصيدة الفينيق، يقول: يا حاضنَ اللهيب واللهبْ

يا طيريَ الوديعَ كالتعبْ

فجاءت (فعو) التي يمكن أن نعدّها (مُتَفْ) مطابقة لِـ (لهَبْ) و(تَعَبْ)(٢٢٥)

وفي قصيدة نشيد الغربة التي منها المقطع السابق يقول:

مثلكَ يا فينيقْ(٢٢٦)

فانتهت كلمة فينيقْ بـ (مُسْتَفْ) أي نصف مستفعلن.

هكذا يتبين أن أدونيس جدَّد في استثمار فاعلية الزّحاف باستخدام عدد من أشكاله الجائزة المألوفة وغير المألوفة، ولكن دون التزام بأشكال الزحاف لتفعيلة فاعلاتن أو مستفعلن في بحر معين، إنما استخدم الزحافات المألوفة في أغلب البحور التي وردتا فيها، وهذا الاستثمار يبدو ناجحًا، ذلك أن قصيدة (هذا هو

اسمي) وبعض القصائد الطوال الأخرى إنما هي شعر مبني على نظام هندسي تفعيلي، وليس على نظام الشطرين الذي يتقيد به الشاعر في عدد التفعيلات في كل شطر، وفي مسألة استخدام زحاف دون زحاف حسب جواز استخدام زحاف ما في بحر دون آخر.

كما يلاحظ المتبصّر في تناوب التفعيلتين في القصيدة أن فاعلاتن وصورها تسبق قرينتها مستفعلن وصورها في الغالب، ويلاحظ ذلك في أول سطر شعري في القصيدة وفي أسطر أخرى وافرة[٢٢٧] وتتكرر فاعلاتن في السطر الواحد أكثر من مستفعلن، غير أن ثمة مواضع وردت فيها فاعلاتن دون حضور مستفعلن من مثل الأسطر من (١٠٥-١٢٥) وهي أسطر كثرت فيها صور (فاعلن وفعِلن، وفاعلانْ وفاعلاتُ) وهو أمر يؤكد أن تعاقب فاعلاتن ومستفعلن يكون بحضور التفعيلتين كلتيهما في إحدى صورتيهما المعروفتين: إمّا فاعلاتن أو فعِلاتن، ومستفعلن أو مُتَفْعلن. كأنَّ مستفعلن أو مُتَفعِلن لا تحضر إحداهما إلا مع فاعلاتن أو فعِلاتن، في حين تحتمل فاعلاتن أو فعِلاتن حضور صور مستفعلن من مثل: فعولن أو فعولُ أو فعو أو مُتَفْعِلانْ. وإذا حضرت إحدى الصور الجزئية لفاعلاتن من مثل: فاعلن أو فعِلن أو فاعلان.. فلا تحضر مستفعلن أو أي صورة منها على غرار الأسطر من (١٥٠-١٧٦) ولم يشذّ عن ذلك إلا السطر (١٨٣) حيث وردت فعْلاتن المشعّثة وفاعلن المدوّرة مع حضور (مُتَفْعِلن).

كما أن الأسطر من (٢٤٠-٢٧٥) خلت من حضور مستفعلن أو إحدى صورها بسبب وجود فاعلن وفاعلانْ من منحى، وبسبب ارتفاع منسوب الغنائية في الأسطر المذكورة من منحى آخر، إذ يعوق وجود مستفعلن أو إحدى صورها حركة الإيقاع السريع في تلك الأسطر التي ربما أراد بها أدونيس جملاً شعرية قصيرة راقصة تحرّك انفعال القارئ وتدفعه للاستمرار في القراءة.

ويلاحظ أيضًا غياب فاعلاتن في الأسطر التي حضرت فيها (مُتْفَعِلن) المطوية وهي الأسطر من (٧٦-٨١) لأن مستفعلن المطوية أي (مُتْفَعِلن) لا تجتمع مع فاعلاتن[٢٢٨]

مؤثرات أساسية
في تشكيل البنية الإيقاعية في القصيدة:

أولاً: التدوير

تقول نازك الملائكة «للتدوير في نظرنا، فائدة شعرية وليس مجرّد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنه يسبّغ على البيت غنائية وليونة؛ لأنه يمدّه ويطيل نغماته»[٢٢٩]، وهي تقصد بذلك شعر الشطرين؛ لأنها لم تجز التدوير في شعر التفعيلة في قولها «إن التدوير يمتنع امتناعًا تامًا في الشعر الحر»[٢٣٠] غير أن شعر التفعيلة أثبت خلال نصف القرن العشرين أنه يحتمل التدوير ولا ضير في ذلك، لا بل إنّ التدوير أسهم إيما إسهام في منح الشاعر حرية التداعي والانفعال.

وشعر أدونيس غنيّ بالتدوير، ولا سيّما قصيدته (هذا هو اسمي)، وجاء التدوير فيها منسجمًا مع البناء الحلزوني للقصيدة، إذ الجمل الشعرية تتدفق وتتنوع، تطول وتقصر بحريّة استخدام فاعلاتن ومستفعلن، وبدا التدوير واضحًا في الأسطر الثمانية عشر الأولى، ومن أسباب ازدحام القصيدة بالتدوير أن السطر الشعري يحتوي على سبع تفعيلات أو ثمانية وهو عدد ربما يكون مُملاً في ظل هدوء الإيقاع ورتابته.

إن طبيعة التناوب الإيقاعي بين فاعلاتن ومستفعلن سمحت لأدونيس استخدام التدوير بمرونة واسعة، فبعض الأسطر الشعرية ينتهي بكلمة تمثل بداية جملة جديدة على نحو ما جاء في الأسطر (٥، ٦، ١٣، ٢١، ٣٩... الخ) فيبيت من الضروري استخدام التدوير للحدّ من طول السطر الشعري، وللاستمرار في تدفق الشحنة الانفعالية.

١- تدوير فاعلاتن وصورها:

تكرر تدوير فاعلاتن في القصيدة أربعًا وثمانين مرّة على النحو الآتي:

أ - متحركان في آخر السطر، ثم سببان في بداية السطر اللاحق كالسطرين الأول والثاني في القصيدة.

ب- متحركان وسبب في آخر السطر، ثم سبب في بداية السطر اللاحق من مثل السطرين: الخامس والسادس من القصيدة.

ج- سبب ومتحرك وسبب في آخر السطر، ثم سبب في بداية السطر اللاحق كالسطرين السادس والسابع.

د- سبب ومتحرك في آخر السطر، ثم سببان في بداية السطر اللاحق من مثل السطرين: السابع عشر والثامن عشر.

هـ- سبب ومتحرك (منفردان) في سطر، ثم سببان في بداية السطر اللاحق على غرار السطرين مئة وتسعة عشر ومئة وعشرين.

ومن الملاحظ خلوّ الأسطر الشعرية من (١٥٠-١٧٨) من التدوير. وأرى أن سبب ذلك قصر الجمل الشعرية وغنائيتها في تلك الأسطر.

٢- تدوير مستفعلن وصورها:

تكرر تدوير مستفعلن وصورها تسعا وعشرين مرة، وكان التدوير في مستفعلن السالمة وزحافها (مُتَفْعِلن) عدا ثلاثة تدويرات في (فعولن) المخبونة المقصورة في الأسطر (٢٧-٢٨) و(٤٧-٤٨) و(٥٤-٥٥). وورد تدوير مستفعلن وصورها على النحو الآتي:

أ - سببان في آخر السطر، ثم متحرك وسبب في بداية السطر اللاحق كالسطرين الأول والرابع.

ب- سببان ومتحرك في آخر السطر، ثم سبب في بداية السطر اللاحق من مثل السطرين: الثامن والتاسع.

ج- متحرك وسبب في آخر السطر، ثم متحرك وسبب في بداية السطر

اللاحق من مثل الأسطر: الثالث عشر والرابع عشر، والخامس عشر والسادس عشر، والتاسع والستين، والسبعين.

د- متحرك وسبب، ومتحرك في آخر السطر، ثم سبب في بداية السطر اللاحق كالسطرين: الحادي والعشرين والثاني والعشرين.

هـ- متحرك وسبب في آخر السطر ثم سبب في بداية السطر اللاحق على غرار الأسطر السابع والعشرين، والثامن والعشرين، والسابع والأربعين، والثامن والأربعين.

د متحرّك في آخر السطر، ثم سبب ومتحرك وسبب في بداية السطر اللاحق من مثل الأسطر: (١٣٢-١٣٣)، و(٢٣٢+٢٣٣) و(٢٣٨+٢٣٩).

ز- متحرك في آخر السطر، وسببان في أول السطر اللاحق على غرار السطرين (٥٤-٥٥)

وبهذا تكون نسبة تدوير فاعلاتن إلى مستفعلن (٣:١) أي أربعة وثمانون تكرارًا من التدوير في فاعلاتن وصورها مقابل تسعة وعشرين تكرارًا في مستفعلن وصورها، ففاعلاتن أغنى حضورًا من مستفعلن في القصيدة، فأمكنها ذلك من فاعلية التدوير كمّاً وشكلاً.

يبدو أن التدوير في هذه القصيدة سجّل رقمًا عاليًا حين بلغ مئة وثلاثة عشر تكرارًا، وذلك أمر دعا عبد الرحمن جيدة إلى وصف القصيدة بأنها رمز للشعر المدوّر، وأن القصيدة المدوّرة نضجت على يدي أدونيس[٢٣١]. ويحسن الانتباه إلى أن هذا العدد الكبير من التدوير لم يقع إلا في فاعلاتن السالمة وأشهر زحافاتها المعروفة (فعِلاتن) مع أن زحافات فاعلاتن تصل إلى اثني عشر زحافًا، ولم يقع أيضًا إلا في مستفعلن السالمة وفي أشهر زحافاتها المألوفة (مُتَفْعلن) وشذّ عن ذلك (فعولن) المخبونة عن مستفعلن، إذ تكرر تدويرها ثلاث مرات. وأردّ اقتصار التدوير على المعروف من التفعيلتين إلى أن الزحافات الأخرى سواء في فاعلاتن أو مستفعلن من مثل: [فاعِلن، فاعِلاتْ، فعْلاتن، فعو، فعولُ، فعولْ] هي تفعيلات ناقصةٌ في أزمانها الصوتية النغمية، ولا تحتمل

التدوير ما دامت صورتاهما الأصليتان موجودتين على الأغلب.

أتوقع أن التدوير - وهو توزيع أجزاء التفعيلة على سطرين(٢٣٢) - خدم تدفق الشحنات الانفعالية العالية في البنية الكلية للقصيدة، وهي شحنات أثّرت في أسلوب الصياغة اللغوية وفي تركيب الصورة الشعرية، فأعان التدوير على الحدّ من طول السطر الشعري الذي كان يضمّ أحيانًا خمس جمل شعرية متلاصقة، وهو تدوير - كما يبدو - متنوع وغير مسبوق كتقسيم التفعيلة إلى جزأين، الأول يأتي منفردًا في سطر ويتبعه الثاني منفردًا أيضًا في السطر اللاحق(٢٣٣)، والغريب أن هذا السطر اللاحق يضم أوّله (تن) من تفعيلة فاعلاتن في السطر السابق، ثم يبدأ تدوير آخر بـ (مُ) أي أن السطر رقم (٩٠) يضم حركتين لا غير، وكل واحدة منهما جزء من تفعيلة مدوّرة.

لعل ما فعله أدونيس في آلية التدوير يمكن إدراجه ضمن قدرته على توليد حالات تدوير جديدة تخدم النظام الإيقاعي الشامل في القصيدة.

إن وفرة التدوير في هذه القصيدة يتأتّى - في ما يبدو - ضمن مفهوم الكتابة الشعرية التي تُعنى بالمقروء بالعين وليس بالمسموع، وفي ذلك انسجام مع مفهوم أدونيس لشكلانية القصيدة الجديدة، فالتدوير في القصيدة حدَّ من وفرة القوافي الجزئية الغنائية، التي قد تعرقل تدفق المعاني والأخيلة وهو أمر سعى له أدونيس قصدًا كما يظهر.

ثانيًا: علامات الترقيم:

لعلامات الترقيم في الكتابة العربية وظيفة جمالية معروفة وأخرى تتمثل في توضيح المعاني وإزالة اللبس أو إشكالية الفهم وبخاصة في أساليب الاستفهام والتعجب، فعبارة [كم وردة أحب] يلزمها علامة تعجب في آخرها إذا كان المقصود (التعجب) وإذا وضعت علامة التعجب وجب وضع حركة تنوين كسر على آخر حرف في كلمة وردة، وإذا كانت العبارة سؤالاً وجب وضع علامة الاستفهام في آخر الجملة، وهذا يفرض تنوين كلمة الوردة بالفتح، فبعض علامات الترقيم إذن

تؤثر في البنيـة النحوية للجملة، ولا سيّما في المعنى، وهذا أمر معروف لا يحتاج إلى تفصيل.

ومن المعلوم كذلك أن النص الشعري ذا الشطرين يحتمل علامة السؤال وعلامة التعجب والفاصلة، والنقطتين الرأسيتين وربما الشَّرْطة، لكنه لا يحتمل الفراغات بين الجمل الشعرية القصيرة في البيت، ولا يحتمل كذلك النقط الثلاث التي تشير إلى كلام محذوف، ولا النقطة في آخر البيت أو داخل السطر نفسه.

بلغ عدد علامات الترقيم التي استخدمها الشاعر في القصيدة مئة واثنتين وثمانين علامة. حصل منها (الفراغ) بين الجمل على سبعة وخمسين موضعًا والنقط الثلاث على ثمانية وعشرين موضعًا؛ أي بمجموع خمس وثمانين علامة غير مألوفة الحضور في القصيدة العربية ذات الشطرين، فما دلالة هذا الاستخدام الغريب؟

أحسب أن هذا الاستخدام يعود إلى نزعة أدونيس نحو الاختلاف، ثم إلى حرصه على خلخلة النظام الكتابي للقصيدة العربية، حيث تصبح الإشارات الترقيمية جزءًا من جماليات القراءة البصرية للنص الشعري الجديد. والأهم من ذلك هو أن تقوم هذه العلامات بحمل المعنى إلى فضاء أوسع، أو ربما إلى تشتيت الحواس أو إلى إحداث دهشة انفعالية في أثناء القراءة تغني عن التنغيم الطربي المألوف في القصيدة التقليدية.

غير أن ما يهمُّ البحث في هذه المسألة هو وظيفة هذه العلامات الغريبة في تشكيل التفعيلتين فاعلاتن ومستفعلن.

أخمّن أن هدف أدونيس من ترك فراغ أو فراغين وسط السطر الشعري هو فصل الجمل بعضها عن بعض على غرار:

نيلٌ يجري طفوْنا ترسَّبْنا تقاطعتِ في دمي قطعتْ(٢٣٤)

أي أن الفراغ يقوم مقام الفاصلة، وربما جاز لي القول: إن الفراغ استراحة لتأمُّل المعنى في الجملة السابقة للفراغ، أو قطع رتابة الإيقاع في أثناء القراءة أو

رغبة في إحداث تشكيل جديد في هيكلية القصيدة المعاصرة، وهو ما يؤكده أدونيس في مسألة الكتابة الشعرية الجديدة. كما جاءت بعض الفراغات لتكون فاصلاً بعد تفعيلتي فاعلاتن ومستفعلن في الجملة الأولى وبخاصة في مستهل القصيدة، لكأن الشاعر أراد أن ينبهنا إلى أن القصيدة مبتناة على إيقاع متجاور بين تفعيلتي فاعلاتن ومستفعلن، إذ يقول في أول سطر شعري في القصيدة:

«ماحيًا كلَّ حكمةٍ   هذه ناريَ»

فالفراغ السابق هو تحديد لفاعلاتن ومُستَفْعِلن في (ماحيًا كلّ حكمةٍ) ويترك أدونيس فراغًا واسعًا في بدايات بعض الأسطر الشعرية من مثل ما ورد في السطرين (٤٧ + ٤٨). ولا أظن هذه الفراغات في بداية الأسطر إلا نوعًا من التشكيل الطباعي الذي يخرج به أدونيس عن الشكلانية المألوفة رغبة في الاختلاف.

أما النقط الثلاث فقد ورد استخدامها متباينًا فيضعها في آخر السطر مثلاً:

أسلمَ أوراقَهُ استقرَّ....(٢٣٥)

هل الصخرُ جوابٌ ؟

فلعل النقط الثلاث هنا تؤدي دعوة إشارية إلى القارئ بالتوقف قليلاً انسجامًا مع معنى الاستقرار في الجملة، كما أنها فرقت الوحدة الصوتية للتفعيلة الأخيرة التي دُوِّرت، فكان السطر على النحو الآتي [تُن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فَ] ولا شك أن في ذلك تخفيفًا من نمطية الإيقاع، فالسطر السابق يضمّ تدويرين في أوله وآخره، وهذا من غرابات التشكيل الإيقاعي عند أدونيس أو ربما من رغبته في توليد كتابة شعرية جديدة.

وتأتي النقط الثلاث في أول السطر الشعري على غرار الأسطر أرقام (٢٦ + ٤٣ + ٨٢) من القصيدة، وكانت الكلمة بعد النقط بداية تفعيلة فاعلاتن، أي أن التفعيلة تبدأ مستقلة دون تدوير، ولكني أرى أن النقط الثلاث كانت مناسبة أو ضرورية في بداية السطر، وذلك ليتمكن أدونيس من تسويغ البدء بحرف (الواو) ومن الأمثلة على ذلك:

[**... وعليٌّ رمَوْهُ في الجُبِّ**](٢٣٦)

[... وعليٌّ رمَوْه في الجُبّ][237]

[... ورأيت التاريخ في راية سوداء][238]

فحرف الواو هو (فَ) من فَعِلاتن، فكان الفراغ تسويغًا لصيغة الاستئناف في بناء التفعيلة.

وترد النقط الثلاث وسط السطر الشعري، ويبدو أن لها في بعض المواضع أثرًا إيقاعيًا من مثل:

[قتلوهُ... لا لن أحدّثَ عن موتي صديقي][239]

فكلمة (قتلوه) تمثل تفعيلة (فَعِلاتن) فكأنَّ النقط الثلاث فاصل شكلي وإشارة نفسية إلى إحداث دهشة القتل. أما النقطتان الرأسيتان اللتان بلغ تكرارهما تسعة عشر تكرارًا، فقد وردتا لمعنى التفصيل في الغالب أو بعد القول، لكنها انزاحت في بعض المواقع لتؤدي دور البدء في جملة جديدة، فهو انزياح قد يُشكل على من يقطّع السطر عروضيًا بسبب تسكين الهمزة (آخر الكلمة) قبل النقطتين كما في المثال:

صدرَكِ أمواجيَ انصَهرْتِ لتبدأْ:[240]

تُنْ / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن

وبذلك يكون الإيقاع سليمًا، فكان وضع النقطتين تسويغًا لبدء جملة شعرية جديدة لا تكسر الإيقاع.

وبتأمل الجمل التالية المبنّطة بالأسود الغامق في القصيدة **[قادرٌ أن أغيّر: لغْم الحضارة هذا هو اسمي، وطني فيَ لاجيءٌ، لست الرماد ولا الريح، سلام، لم يعد غير الجنون]** فإن تميزها حجمًا ولونًا يهدف إلى لفت انتباه القارئ إلى تلخيص كل عبارة منها الفكرة أو الرؤيا التي يطرحها أدونيس في المقطع، لكن إشكالية التقطيع قد تحدث عندما يحسب الدارس أنها عنوان مستقل لا يدخل ضمن التقطيع. ومع ذلك فإن البنط الغامق ينسجم مع مرام أدونيس في إحداث نقلة نوعية في الكتابة الشعرية الجديدة التي تحاول أن تنشل القصيدة من قصدية الخطابية والشفوية والطرب.

ثالثاً: خطاب المتكلم:

نوّع أدونيس في أساليب خطاب المتكلم - كما أسلفت في موضع سابق - فاستخدم ياء المتكلم ما يزيد على مئة وأربعين مرة، وتاء المتكلم ما يزيد على خمسين مرة، والفعل المضارع للمتكلم ما ينوف على ثلاثين مرة فضلاً عن ضمير المتكلم أنا، وتكرار اسمه الشخصيّ (عليّ) ما زاد على عشر مرات. وهذا التكرار إنما هو منسجمٌ مع طبيعة الرؤيا الجوهرية في القصيدة، فأدونيس هنا (لغَم الحضارة) يتوهم شعريًا أنه سيهدم الكون ويؤسسه من جديد.

وفي تحليله لعلاقة نبوءة أدونيس بنبوءة المتنبي، يرى بومسهولي «إن ذات الشاعر - أدونيس - تستكشف عمقها في تمرئيها بأنا المتنبي، وهي بذلك تنجز ما يمكن تسميته هنا بالتداخل السيري [...] إن أدونيس وهو يجرّب تأويل سيرة المتنبي من منطلق الذات فإنه يمضي بعيدًا في إكساب الشخصية الشعرية بعدًا كونيًا لأنها تعيش تجربة اللاتجربة»[٢٤١]

لكن سعار الأنا المتضخمة إلى حدّ (التّألُّه) عند أدونيس ربما فاق كل هذيان أنتجه المخيال الشعري العربي.

غير أني لمست من ضمن أساليب خطاب المتكلم في القصيدة أن ياء المتكلم سجّلت أثرًا موسيقيًا في تشكيل الإيقاع، فقد استخدمها أدونيس مئة وخمسًا وأربعين مرة على وجه التحديد، فجاءت ساكنة في مئة موضع يخدم التفعيلتين معًا، وجاءت متحركة في أربعين موضعًا حيث لزم تحريكها لتكون متحركًا قصيرًا لفعِلاتن في الغالب، أو تتحد مع الحرف الذي يليها لتكون سببًا لمستفعلن في القليل.

فإذا تأملنا الأسطر التسعة الأولى من القصيدة على سبيل التمثيل وجدنا (ياء المتكلم) تردُ متحركة وساكنة على النحو الآتي:

أ - السطر الأول:	ناريَ	متحركة
ب - السطر الثاني:	دميَ	متحركة

ج - السطر الثالث: بدئيْ ساكنة

د - السطر الرابع: حوليَ متحركة

هـ - السطر الخامس: دميْ متحركة

د - السطر السادس: أمواجيَ متحركة

ز - السطر السابع: - -

ح - السطر الثامن: - -

ط - السطر التاسع: حبّيَ متحركة

فياء المتكلم المتحركة خدمت فاعلاتن في هذه الأسطر أربع مرات في (ناريَ، دميَ، حوليَ، حبّيَ) وخدمت مستفعلن مرة واحدة في (أمواجيَ) حيث شكلت الياء مع ألف (انصهرتِ) سببًا خفيفًا[٢٤٢]

أما ياء المتكلم الساكنة فقد خدمت مستفعلن مرتين مرة في السطر الثالث (بدئي) ومرة في السطر الخامس (دمي). وكانت تخدم فاعلاتن أيضًا على غرار (لهبي) في السطر السادس عشر أو عندي في السطر السابع عشر.

إنّ «هذا النمط من القصائد الذي يتخذ من (أنا) محور جهته الناطقة لا يرتبط فقط بتلك النصوص الغنائية التي تتسم بنبرة مونولوجية بقدر ما ينسجم بشكل متميز مع الأسلوب السردي والدرامي»[٢٤٣]، فالقصيدة حافلة بخطاب الأنا وتموجات انفعالاتها المتعاقبة عبر المستوى النبري والعروضي والصائت والصامت والمعجمي والتركيبي في شبكة شائكة من العلاقات الإيقاعية التي فرضها التناوب المتغيّر بين فاعلاتن ومستفعلن، فكانتا طيّعتين باتساعٍ نحو زحافات أثرت في المفردات وفي التراكيب اللغوية.

رابعًا: البنية النحوية والصرفية والبلاغية:

تتأسس البنية النحوية للجملة الشعرية على نظام من المفردات تقوم بينها علاقات مختلفة من التقديم والتأخير والتكرار والانزياح اللغوي وتعالق المعاني، وغير ذلك من الخصائص التي تتحكم بالصياغة اللغوية الفنية التي تدير

الموسيقى الشعرية في الجملة، وتؤثر في نجاح الصورة الشعرية وفي بلاغة المعنى. وما أساليب الإنشاء البلاغية كالاستفهام والتعجب والنداء والنفي والنهي والأمر والدعاء والتمني إلا مؤثرات انفعالية متواشجة مع البنية النحوية. وتتداخل في بناء الجملة الشعرية تداخلاً جماليًا يوفق بين المبني والمعنى «والإيقاع حصيلة تشابك عضوي بين جميع مستويات الخطاب الشعرية»(٢٤٤)

يستثمر الشعر تسامح اللغة معه، وما منحته له من رخصٍ وضرورات شعرية ليؤدي وظيفتها الجمالية المرجوّة. فاللغة تعلم أن الشعر الجيِّد يمنحها مزية التجدد والخَلق الفني، فتسامحها معه لا يذهب سُدى. ولذلك يقول ابن جني (ت ٣٩٢هـ) «فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشّمه منه، وإنْ دلَّ من وجه على جوْره وتعسّفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخطّمه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته بل مثله في ذلك مثل مجري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسرًا من غير احتشام، فهو وإن كان ملوما في عنفه وتهالكه فإنه مشهود له بشجاعته وفيض مُنّته»(٢٤٥)

وأحسب أن عبارة ابن جني هذه تنطبق على لغة أدونيس الشعرية انطباقًا كاملاً كما لو أن ابن جنّي شيخ النقاد المعاصرين. فأدونيس مفتون بمصطلحات التغيير والتجاوز في مجال اللغة من مثل تفجير اللغة، واختراقها، وتثويرها، وإعادة إنتاجها، وتطويعها... الخ من المصطلحات التي قدّمها في آرائه النظرية في كتبه. فنراه يقول «من مظاهر الشعر الجديد حذف التسلسل المنطقي وأدوات التشبيه وعرض الصور مهما كانت عبثية كأنها بداهة مضيئة، والانفعال المعقد المرهف وتداخل الصور والمشاعر والرموز وتجاورها والمزج فيما بينها، هذا كلّه يباغت القارئ ويبلبله»(٢٤٦)

ويذهب أدونيس في رؤاه النقدية في لغة الشعر إلى مذهب الخلْق اللغوي عندما لا يركن الشاعر إلى لغته الماضية بقوالبها وجاهزيتها النمطية فيقول «اللغة ليست ملك الشاعر، ليست لغته إلا بقدر ما يغسلها من آثار غيره»(٢٤٧)

وهذا المذهب متساوق مع اتجاه أدونيس للقصيدة الجديدة بصفتها «كتابة شعرية جديدة» وليس قصيدة للإنشاد وبلاغة السمع، والتطريب. وبما أنها كتابة شعرية جديدة فإن أدونيس بنى قصيدة (هذا هو اسمي) بناء نافرًا عن البنية التقليدية النحوية في أغلب الأسطر الشعرية، إذ كان يهدم علاقات الترابط النحوي والدلالي والتركيب أولاً بأول، على غرار قوله:

«وطني راكضٌ ورائي كنهرٍ من دمٍ جبهةُ الحضارةِ

قاعٌ طحلبيٌّ لملمت تاجًا تقمصتُ سراجًا هامت

دمشقُ حنت بغدادُ سيفُ التاريخ يكسَرُ في وجه بلادي»(٢٤٨)

فهذا المقطع جمل شعرية متقطعة الأوصال في ظاهرها ولا يمكن استيعابها إلا ضمن سياقها الكلي في القصيدة، وقد عملت الفراغات بين الجمل على توسيع مساحة التفكك الكتابي والتشتيت البصري، وحرص أدونيس في الوقت نفسه على تغييب حروف العطف إلا في النادر، وكذلك قلل استخدام أدوات التشبيه المعروفة «كأن، مثل، مثلما، الكاف، شبّه» ولم يورد إلا كاف التشبيه في مواضع قليلة(٢٤٩)، و(مِثْل) في موضعين(٢٥٠)

لقد شاعت الجمل الخبرية في القصيدة شيوعًا ملحوظًا، معتمدة على مبنى شبه ثابت من المسند والمسند إليه في الجمل الاسمية، وعلى تقنية بلاغية عمادها الاستعارات والكنايات، فضلاً عن ظاهرة تراسل الحواس، كقوله [سمعنا دمًا رأينا أنينًا](٢٥١) . فأدونيس يأخذ اللغة إلى شحنات انفعالية شبيهة بالهذيان لتأسيس كتابة شعرية تنفعل بها العين وليس الأذن، كتابة ميتافيزيقية بحسب تعبير أدونيس الذي يقول «الشعر الميتافيزقي تجربة شخصية يفجرها الشاعر في حس ورؤى وصور، فالشاعر الميتافيزيقي لا يعني بالأفكار إلا من حيث انعكاسها وانصهارها في نفسه. فالشعر استبطان للعالم وجهد للقبض عليه»(٢٥٢)

ومن المعلوم «أن لكل نصٍّ نحويته الخاصة التي تعطيه هذه الصفة، وتؤكد من جهة ثانية علاقة النحو بالأدب بصفة عامة، لأن النحو يعتبر أداة دقيقة لتحليل

النصوص أو إنشائها. ولهذا يجب تجاوز النظرة الوظيفية للنحو وننظر إليه على أنه خاصية إبداعية»[٢٥٣]

بنى أدونيس قصيدته بنظام لغوي مفتوح على نماذج شتى من المداميك النحوية السائدة والغريبة، فمستهلُّ القصيدة قائم على فجاءة من التركيب النحوي الغريب وهي جملة (ماحيًا كلَّ حكمةٍ)[٢٥٤] التي تشكل (فاعلاتن مُتَفْعلن) يأتي بعدهما فاصل فراغي ربما أراد به الشاعر أن يسوّغ استخدامه التفعيلتين مستقلتين يسهل التعرف عليهما. غير أن غرابة التركيب تكمن في كلمة (ماحيًا) التي جاءت منصوبة على الحال بتقدير (جئتُ) ماحيًا، فالأصل فيها (ماحٍ) اسم الفاعل من محا، وقد جاءت في أول سطر في القصيدة موفّرة للشاعر فضاءً من الانفتاح والصراحة والجسارة عبر الياء المنوَّنة بالفتح، وجاءت كلمة (كلّ) منصوبة على المفعولية، لكأن هذا المحو يمتاز بشموليته المزيلة لكل حكمة سابقة، فالجملة (ماحيًا كل حكمةٍ) تتسم بالاتساع الدلالي الذي يشبه التهديد وإعلان الشّر والمخالفة العمدية للمألوف من التعابير، وبخاصة أن تلك الجملة متبوعة بجملة (هذه ناري) التي عنى بها الشاعر – فيما أحسب – أنها محت كل حكمة حتى لم تبق آية (دليل) سوى (دميَ الآيةُ).

وأظن أن الشاعر أشغل ذهنه عميقًا حتى حصل على هذا المستهلّ العنيف الذي وفّر له الدلالة المرومة منسجمة مع سلامة الإيقاع، حتى إنه كرّر كلمة (ماحيا) في السطر الخامس عشر منصوبة على الحالية أيضًا، ولكن بوضوح وبأسلوب معروف في استخدام الحال في الجملة الأسمية.

وبتأمل أنماط الجمل الشعرية في القصيدة نجد تنويعًا هائلاً من الجمل في بدايات الأسطر الشعرية وفي داخلها، جمل اسمية وأخرى فعلية، وجمل مثبتة وأخرى منفية، وأساليب استفهام وتعجب ونداء ونهي. وقد ساعد هذا التنوع في بناء الإيقاع على وفق المعاني المرادة. فقدّم وأخّر على غرار جملة [وطني فيَّ لاجيءٌ] والأساس أنها (وطني لاجئٌ فيّ)، ولا يخفى على الدارس أن تقديم (فيَّ) توحي بعمق الالتفات نحوها لتعزيز جوهر الأنوية العالية في الرؤيا العامة

للقصيدة، وهي من نحو آخر تحقق تشكيل فعِلاتن مُتَفَعِلن بسهولة. وأرى أن مثل هذا التقديم والتأخير إنما هو تصرّف لبق بين الحركة الظاهرية للغة والحركة الباطنية للمعاني يحدث بمهارة الخبرة والدراية بأساليب الصياغة الشعرية.

ومما يلفت الانتباه أن السطر الشعري في القصيدة قد يضم كلمة واحدة مثل (أجدُكِ)(٢٥٥) أي (علِنْ فَ) وهي تكمل (تِ لَمْ) السابقة لتكوّن تفعيلة (مُتَفَعِلن) التي جاءت مدوّرة. وقد يضم كلمتين مثل (ألمحُ كلمةً)(٢٥٦) أي (لن فَعِلاتن) حيث (لن) تكمل مستفعلن المدوّرة آخر السطر التي سبقها. وقد يضمُّ ثلاث كلمات مثل:

(يا رمادَ المدْفأةْ)(٢٥٧) وهي كلمات كوّنت فاعلاتن / فاعلن.

على أن طول السطر الشعري في كثير من المواضع جعل السطر يتكون من ثلاث جمل أو أربع أو خمس يتلاحق فيها التشكيل الإيقاعي بهندسة صارمة على غرار:

(تكلَّم جفرٌ رصدتْني خيولُهُ انطفأ الهمسُ، أعندي أعندكِ الآن)(٢٥٨)

حيث تجيء التفعيلتان كما يلي:

(علِنْ/ فعِلاتن/ فعِلاتن/ متفَعِلن/ فَعِلاتن/ فَعِلاتن/ فَعِلاتن/ مُتَفَعِلن/ فاعِ)

فالتدوير في بداية السطر وآخره عائد إلى انقسام الكلمتين اللتين سبّبتاه، ويبدو الانقسام في البنية النحوية واضحًا في التدوير الحاصل في آخر السطر (فاعِ) التي افترقت عنها (ما يُهْمسُ) إلى السطر التالي:

ومثل هذا موفور في القصيدة، إذ يصل بعض عدد التفعيلات عشرًا مع التدوير، وهو عدد ربما يبعث على الملل لافتقاده إلى الغنائية والوقفات.

كما كان أمام أدونيس فرصة واسعة في استخدام الضرورة الشعرية في صرف الكلمة. ومن الكلمات التي صرفها للضرورة الشعرية (آخرًا) حين قال:

[صِرتِ نبعًا آخرًا ضفّتي تفيضُ ذراعاكِ اغترافٌ قوسٌ حملتكِ](٢٥٩)

[فاعلاتن/ فاعلاتن/ مُتَفَعِلن/ فعِلاتن/ فاعلاتُن/ مُسْتَفعِلن/ فَعِ]

كان بإمكان أدونيس أن لا يصرفها فتصبح التفعيلة (مُتَفَعِلن) إحدى صور

مستفعلن ولكنه كان نبيهًا فصرفها لتبقى فاعلاتن، ذلك أن (مُتْفَعِلن) المطويّة لا تلتقي بفاعلاتن على نحو ما أسلفت[٢٦٠]. لذلك وردت في القصيدة ستّ مرات في غياب فاعلاتن.

ومما صرفه كذلك لفظة (هياكلٌ)[٢٦١] الممنوعة من الصرف. وتصرّف أدونيس بعدد من الأسماء التي أوسطها ساكن فَفَتحه من مثل: الزَّهَر[٢٦٢] (والنَّهَر)[٢٦٣] و(غصُن)[٢٦٤]، على أن بعض هذه الأسماء نفسها جاء ساكن الوسط على أصله منسجمًا مع الإيقاع مثل كلمة (غصْن) في السطر الحادي والتسعين.

مارس أدونيس حرية واسعة في بناء السطر الشعري حتى بلغ عدد جمل بعض الأسطر خمس جمل[٢٦٥] منها فعلية مبدوءة بفعل ماضٍ وفعلية مبدوءة بفعل مضارع ومنها اسمية.

ومن الضرورات الشعرية المستخدمة في القصيدة همز الموصول من مثل (ألغبارُ التراثيّ)[٢٦٦] و[ألأُمّة استراحت][٢٦٧]

تأسيسًا على ذلك، فإن التشكيل الإيقاعي في هذه القصيدة متلائم مع مفهوم أدونيس للكتابة الشعرية، إذ «الشعر نوع من كتابة الغائب. واللغة هنا تفلتُ من قيد العادة [...] ليس هذا الغائب معنى محددًا يمكن الوصول إليه فالغياب هنا ليس شيئًا بل حركة. والكتابة هنا تنقل دلالة الكلمات من أفق إلى آخر، فيما يخلق للمعنى فضاء آخر، ولذة معرفية أخرى، وهي في هذا تخلخل التقابل بين الواضح والغامض، الواقع والغيب، وتهدم العلاقات الثانية بين الدال والمدلول، فيما تؤكد علاقات أخرى تتناول أسراره الكامنة في الوجود»[٢٦٨].

فاللغة الشعرية عند أدونيس هي «سبيل لاختراق فجوات العالم المغمورة، التي تفضي إلى أكوان أخرى تكون فيها الحرية المطلقة في جوهر التكنين، ومن ثم سر بحث الشاعر الدؤوب عن هذه الحرية التي تمكنه من ممارسة أقصى درجات الهوس التخييلي»[٢٦٩]؛ فضلاً عن إلى كونها متجردة من أي هدف توصيلي محاكاتي يقلّد أنماطًا سابقة، فهي انفجارات متلاحقة وأساليب تفكيك

بين العلاقات اللغوية في بناها المعروفة وإشاراتها الدلالية؛ فقصيدة (هذا هو اسمي) شبكة غريبة النسيج على غير منوال تستخدم تفعيلتين وصورهما استخدامًا يبدو فوضوي التناوب، لكنه مربوط ببنية إيقاعية متصلة بأصل من الوزن. كأن أدونيس يمارس حرية بالغة الاتساع ضمن حيّز من قاعدة الوزن المتناوب بين فاعلاتن مستفعلن. إن الأصوات الصادرة عن الكلمات في السطر الشعري إنما تتعالق مع الأزمان الموسيقية العروضية في طبيعة التفعيلة، وهو تعالق يقتضي التصرف المنقّح بالبنى النحوية والصرفية بالضرورة، وربما يكون هذا التصرف شاذًا وغريبًا على غرار ما ورد في هذه القصيدة ,أو هو ممارسة فنية مخطط لها في استحداث حداثة لغوية إيقاعية ابتكارية «وهذه الممارسة للغة في النص تخلصه من كل تبعية برانيّة ميتافيزيقية ما، ولو كانت مقصودة، وتخلّصه من كل نزعة تعبيرية ومن كل غائية وهو ما يعني أيضًا التخلص من التطورية ومن الإلحاق الاستعمالي للنص»(٢٧٠)

ولما كانت البنية اللغوية في الشعر تركيبًا نحويًا وبلاغيًا وإيقاعيًا في الوقت نفسه، فإن المتأمل في قصيدة (هذا هو اسمي) لينخطف أمام شبكة العلاقات البلاغية الشائكة فيها، وهي شبكة مشدودة إلى أرومتها في الدرس البلاغي القديم ونافرة إلى حداثتها في الكتابة الشعرية المعاصرة التي يتبناها أدونيس.

ففي القصيدة قرابة أربعين سؤالاً موّزعة في مفاصلها ومتفاوتة في طبيعة حضورها الدلالي الجزئي إلا أنها تكاد تكون متماثلة في دلالتها البلاغية العامة، فكان كل سؤال يحمل أسلوبًا تقريريًا لا يريد جوابًا على الأغلب؛ أي ليس استفهامًا لبلوغ جواب، وإنما استفهام لبلوغ ذروة الاندهاش والذهول حين تلتبس النفس في رحلة بحثها اللامجدي عن الخلاص. فأدونيس يقرر في قصيدته:

«وقفت خطوة الحياة على بابِ كتابٍ محوته بسؤالاتيَ
ماذا أرى؟ أرى ورقًا قيل استراحت فيه الحضاراتُ، هل
تعرف نارًا تبكي؟»(٢٧١)

فهو عندما يثير السؤال (ماذا أرى) فلا يريد جوابًا، إذ الجواب لاحق على

الفور فالكون كتاب ممحوٌّ، والشاعر أدونيس يقف أمام لحظة دخول الحياة إلى حياة أخرى لا يلبث أن يخرج منها أيضًا.

بدا الإيقاع متناغمًا أيَّما تناغم مع الانفعال النفسي الصاخب واستطاعت فاعلاتن ومستفعلن أن تتحملا عبء الانصياع والطواعية للتراكيب اللغوية في جمل الاستفهام فالسؤال: هل الصخرُ جواب[٢٧٢] هو (عِلاتن فعِلاتن) حيث (فـ) وردت في السطر السابق. والسؤال (هل موتك السيد النائم يَعوي ؟)[٢٧٣] حاز على (مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن).

في القصيدة احتشاد هائل متواصل للصور البلاغية التي ما يكاد القارئ يظفر باستيعابها حتى ينكص على التشويش والذهول، يقول أدونيس:

«صرخةٌ تعرجُ المدينةَ والناسُ مرايا تمشي إذا عبر الملحُ التقينا هل أنت؟»[٢٧٤]

فصرخة أدونيس تصعد بالمدينة عاليًا؛ إذ (تعرج) وهو فعل لازم يصبح متعديًا من غير حرف الباء[٢٧٥]، وفي ذلك كسر للنمط، فيستوعب القارئ صورة الصرخة الصاعدة بالمدينة ثم ثورة الناس مرايا تمشي؛ ولكنه يصطدم بعائق التشويش عندما يصل جملة (إذا عبر الملح التقينا) فما دلالة الملح هنا؟ ومن الذين سيلتقون؟ ونكمل قراءة السطر بالسؤال: هل أنتِ؟ عند ذلك نشدٌّ على رؤوسنا من فرط الحيرة والالتباك، فهل المخاطبة الأنثوية هي التي عناها أدونيس بالصرخة؟

أتصور أن قارئ القصيدة لا يمكن أن يصل إلى دلالة نهائية يطمئن إليها في الجمل الشعرية المتلاحقة التي يهدم بعضها بعضًا، فالقصيدة في رؤياها الكلية إنما هي هدم وبناء (فانتازي) يهدف إلى إنجاز الكتابة الشعرية الخارجة على نمط القراءة الشعرية التقليدية.

وإذا عُدْنا إلى البناء الإيقاعي للجمل المذكورة المبدوءة بـ (صرخة) نجد أنها مبتناة على النحو الآتي: (فاعلاتن / مُتَفْعلن / فعِ
لاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعِ)

فالزحاف المرن والتدوير اللين في فاعلاتن ومستفعلن خدما هذا الشتات الدلالي الظاهري في الصورة البلاغية. كما خدما أيضًا تكرار التراكيب اللغوية الموفورة في القصيدة على غرار:

قلت اسْتقرِّ كالرمح يا نيرون(٢٧٦) **أو سنقول الحقيقة**(٢٧٧)

وأحسب أن طول القصيدة وطبيعة مضمونها المفتوح على الهدم والبناء وتشظي الذات أمور وفّرت في القصيدة أنماطًا جديدة من الخروج على أشكال البنى اللغوية في الشعر العربي المعاصر، فالقصيدة حافلة بأساليب البيان الثائر على موروثه وطرائق النحو المعروفة، ومن هُنا حققت فاعلاتن ومستفعلن تضافرًا عجيبًا غريبًا في نقل هذا العبء الثقيل من الانزياحات الأسلوبية متعددة الأوجه، وذلك بفضل وفرة زحافاتهما المعروفة في العروض العربي، ولا تقترب منهما من بين التفعيلات الثمانية المعروفة إلا (فاعلن).

ومع ذلك بقي من زحافات فاعلاتن ومستفعلن ما لم يستخدمه أدونيس، وفي ذلك دلالة على خصب التفعيلة في توليد بنى إيقاعية لا حصر لها؛ فأهمية هذه القصيدة من جانب ما هو في كونها مثالاً جيّدًا على إمكانية الوحدة النغمية (التفعيلة) في تطوير موسيقى الشعر العربي المعاصر عن طريق المعمار الإيقاعي المتجدد الذي يحتاج إلى خبرات فريدة من الشاعر وليس إلى اتهام متواصل لموسيقى الشعر العربي بأنها غير ضرورية أو أنها قاصرة عن التناغم مع تجربة الشاعر المعاصر.

هكذا؛ يتبين «أن العلاقات اللغوية الجديدة التي يفتحها الإيقاع الشعري تؤثر في إيقاع الكلمة»(٢٧٨). فتناوب التفعيلتين في القصيدة خدم الانفعال ومنح الخيال حريّة واسعة من التصوير، كما أغنى الدلالة وفتح بابًا واسعًا للشعراء لاستخدام تفعيلتين في القصيدة. وليس من الغريب أن نجد شعراء جددًا يستخدمون (فعولن مفاعيلن) أو (متفاعلن فاعلن) أو أي تفعيلتين يمكن تحقيق تجاور إيقاعي بينهما. وأحسب أن هذه المساحة من الحريّة تفيد الشعر العربي في أمرين: أولهما تطويع الطاقات الكامنة في موسيقى الشعر العربي لصالح

القصيدة الجديدة، وثانيهما التخفيف من سيل الادّعاءات القائلة أن عجز الموسيقى الشعرية العربية سبب في انسياح الشعر نحو قصيدة النثر.

خامساً: بنية القوافي الجزئية:

من المعلوم أن شعر الشطرين تنتظمه قافية موّحدة يلتزم الشاعر بها، وهي قيد فني أو شرط جمالي موسيقي متعارف عليه في الشعر العربي، وهي كذلك جزء من شكلانية القصيدة. «قال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سُمّيتْ قافية لأنها تقفو الكلامَ، أي: تجيء في آخره»[٢٧٩] وقد اخترت هذا التعريف؛ لأنه بات سائدًا ومعمولاً به بقطع النظر عن أن بعض العلماء يسمي البيت قافية أو يسمّي القصيدة كلها قافية أو يسمّي حرف الرويّ قافية.

ولعل أهمَّ سمة فنية في شعر التفعيلة هي خروجه على البنية التقليدية للقافية الموحّدة في القصيدة، إذ القافية الموحّدة ضَرْب من الإلزام في أوزان القصيدة التقليدية، في حين إن شعر التفعيلة ناهض على تجاوز هذا الإلزام إلى حرّية تشكيلية فنية تتصرف بالوزن الموسيقي الثابت وتأخذه إلى أبنية إيقاعية واسعة التشكيل تتناسب وطبيعة الأفكار والمعاني التي تتدفق في وجدان الشاعر. ولما كانت قافية البيت الشعري تحدّد بالضرورة كمية الزمن الموسيقي وعدد الكلمات المؤلّفة للمعنى، فقد بات شعر التفعيلة الحر يملك طلاقة تعبيرية بالغة الاتساع.

تلك مسألة قديمة جديدة نوقشت وما زالت تناقش، وهي تبدو -أيضًا- محسومة لكن المواهب الشعرية العظيمة قادرة على اختراق كلّ حسْم وشرط وقيد، فثمة شعر شطرين معاصر لعب ضمن قيد البحر الشعري والقافية الموحّدة بحرّية فائقة وأسلوب جمالي فني عذب، ناهيك عن موفور الشعر العربي التقيلدي القديم كما عرفناه عند المتنبي وأبي تمام والبحتري والمعرّي ومن قبلهم جرير والفرزدق ومعلقات الشعر الجاهلي، وشعر الشطرين عند نزار قباني والجواهري وغيرهما.

وقد كَفَتْنا نازك الملائكة مؤونة الاستمرار في البحث عن دوافع الخروج على القافية الموحّدة على غرار رأيها «وجاء الشاعر المعاصر باتجاهاته الحديثة ونظر في نظام الشطرين فوجده يبيح له شكلاً مقيّدًا بنمط معين ذي طبيعة هندسية مضغوطة [...] وأبسط نتاج هذا الإلزام في القصيدة العربية القديمة ما نلاحظه من ميل العبارات إلى أن تنتهي بانتهاء الشطر، وإذا امتدت فإلى نهاية البيت حيث القافية الموحّدة تنتهي شامخة وتبني جدارًا متينًا يصعب على المعنى أن يتخطاه»(٢٨٠)

وإذا صرفنا الانتباه أيضًا عن قوة دوافع الخروج على نظام شعر الشطرين إلى شعر التفعيلة أو عن ضعفها، فإن شعر التفعيلة بتجاوزه شكلانية شعر الشطرين أصبح سائدًا وقارًّا بعد أن رسّخه السياب والملائكة وأدونيس وصلاح عبد الصبور والبياتي ونزار قباني وأمل دنقل ومحمود درويش وغيرهم من الأسماء الشعرية الكبيرة المعاصرة.

تحررت القافية إذن من حضورها في آخر السطر ضمن نسبة محددة من الكلمات والزمن الموسيقي، وتحررت كذلك من تكرارها الرتيب في آخر كل بيت حضورًا لازمًا لا محيد عنه، فأصبح حضورها في شعر التفعيلة مستندًا إلى مهارة الشاعر في التشكيل الإيقاعي وهندسة البنية، وأصبح شائعًا أن نقرأ قصيدة من شعر التفعيلة غير قائمة على قافية أبدًا إنما على سطور شعرية موزونة ينتهي كل منها بكلمة ليست قافية، لكن الأشيع أن نقرأ قصيدة من شعر التفعيلة خصبة بالقوافي الجزئية الداخلية دون قافية موحّدة في آخر كل مقطع أو بقافية موحّدة.

لا شّك أن القافية بنية إيقاعية جزئية متساوقة مع البنية الإيقاعية الكلية في القصيدة ولها أثر جماليّ بارز في تحقيق التنغيم والترنيم مدّاً ووصلاً وقطعًا على نحو ما نعرفه في شعر محمود درويش مثلاً. غير أن الأمر عند أدونيس يختلف فقد جرّب القوافي الجزئية الغنائية من مثل:

«يجهل أن يزَينَ السيوف بالأشلاءْ
يجهلُ كيف تبرقُ الأنيابْ
يأتون في نهر من الرؤوس والدّماءْ
ويصعدون الحائطَ القصيرْ
وهْو وراء البابْ
يحلم أن يظلَّ كالأطفال خلف البابْ
يقرأ فصل الجائع الأخير»(٢٨١)

ضمّت هذه القصيدة القصيرة ثلاثة أنماط من القافية [أشلاء، دماء] و[أنياب، باب، باب] و[قصير، أخير]، غير أنه في قصائده الموزونة الطّوال اتجه بقوة ومثابرة إلى تحقيق مشروعه الفني في الكتابة الشعرية الجديدة، فراح يتخفف من القوافي الداخلية ذات الوقفات الإيقاعية العالية -على نحو ما فعل نزار في قصيدة بلقيس- حتى ينأى بالقصيدة عن التطريب والتنغيم والترنيم ويجعلها نصّاً صالحًا للقراءة وكهانة العين دون تدخل الأذن في إدخال الدهشة إلى النفس، بالاستعانة بالمؤثرات الشكلانية السابق مناقشتها. وهنا يبرز السؤال الآتي: ما ملامح التأثر والتأثير بين تناوب تفعيلتي فاعلاتن ومستفعلن؛ والقوافي الجزئية في القصيدة ؟؟

أولاً: المقطع الأول من (ماحياً كل حكمة... إلى هذا هو اسمي):

يمثل هذا المقطع خمسة وعشرين سطرًا شعريًا تداعت بدفقة انفعالية واحدة وجمل شعرية متتالية لا أثر فيها للقوافي الجزئية ولا للوقفات، إذ اندلقت فاعلاتن ومستفعلن في تعاقب تكراريّ هادر يجسّد حماسة الشاعر في التعبير وفي إبراز طاقاته الذاتية الرامية إلى فعل الثورة على التاريخ ونظام الكون فهو «قادر أن يغيرّ» وهو «لغم الحضارة» وهذا هو اسمه الذي اختاره ليقلب ميزان التكوين.

ثانيًا: المقطع الثاني بعنوان (لافتة):

يستمر هذا المقطع من السطر السادس والعشرين إلى السطر التاسع والخمسين، فمن السطر السادس والعشرين - بداية المقطع - حتى نهاية السطر الأربعين لا نجد قوافي بالإطلاق، ونجد القافية في نهاية السطرين الحادي والأربعين والثاني والأربعين [الأبديّ، الوحشيّ]، لكنها قافية أقرب إلى السجع المتأتي من الصوت المضغوط في حرف الياء الأخير من كلمة الأبديّ وهي ياء مشدّدة مكسورة في حين أن ياء كلمة وحشيّ وردت منوّنة بالكسر، لكنه من الجائز نطقها بالكسر الممدود لأنها نهاية جملة، ولا يخلُّ مدُّها بإيقاعها الموسيقي فهي في كلتا الحالتين (فعْلاتن) المشعّثة.

لكن السطر الخامس والأربعين يحمل قافية داخلية هي [هل يُلاقينا سمعنا دمًا رأينا أنينًا] ومع أن (أنينًا) تنتهي بتنوين فتح إلا أنها قابلة لأن نعاملها معاملة (النا) في تلاقينا فنمدّها. كأن أدونيس يترك للقارئ الخيار في القراءة المنغّمة المقفّاة أو الاستمرار في القراءة دون إحساس بالتقفية ونلمس في السطرين الخمسين والحادي والخمسين قافية واضحة في قوله:

هي إصطبلُنا القمريْ

هي عكازةُ السلاطين سجّادةُ النّبيْ

في هذين السطرين يخيّرنا أدونيس فإما أن نقرأ الياء مشدّدة ساكنة في (القمريّ والنبيّ) أو نقرأها حرَّة دون تشديد فيضعف جرس الياء كأنْ لا وجود لقافية.

وتضم الأسطر من خمسة وخمسين إلى تسعة وخمسين قافيتين واضحتين أيضًا هما [الغيابْ، ترابْ] و[الكلمات، الحياة]. وبتأمل هذه القوافي الجزئية الواردة في السطر المذكورة [٥٠، ٥١] و[٥٥ إلى ٥٩] نجد أن فاعلاتن الأصلية لم تحضر سوى مرة واحدة في أول السطر السادس والخمسين، وتم الاعتماد على صورتها (فعِلاتن). وأما مستفعلن الأصلية فقد غابت أيضًا وحلتَّ محلها صورتها الزحافية الأشهر (مُتَفْعِلن) مرة واحدة في السطر الحادي والخمسين، في حين

اكتسحت فعولن وفعولُ وفعو وفعولْ الحضور الأكبر. وفعولن وأخواتها – كما أسلفت – هي صورة (مستفعلن) المخبونة المسلوبة والمقطوعة. يبدو أن حضور فاعلاتن ومستفعلن الأصليتين السالمتين معًا لا يحقق قافية منغّمة على نحوٍ سينجلي لنا بعد قليل.

ثالثًا: المقطع الثالث بعنوان (منشور سرّي):

يحمل هذا المقطع الأسطر الشعرية من [٦٠–٨١]، فظهرت الأسطر من [٦٠–٧٠] خالية من القوافي الجزئية، في حين انتهى السطر الحادي والسبعون بكلمة (الأزمنة) التي جلبتْ قافيتها في كلمة (الأحصنة) في نهاية السطر الرابع والسبعين، وبين هاتين الكلمتين وقعت قافية أخرى في السطرين [٧٢–٧٣] وهي [النجومْ؛ الغيومْ] ومن الملاحظ أن هاتين القافيتين وردتا بتأثير الحضور الأكبر لفعولن وأخواتها –أيضًا– في كل سطر من الأسطر [٧١–٧٤] نيابة عن غياب أمّهن (مستفعلن) في حين حضرت فاعلاتن الأصلية ثلاث مرات وصورتها (فعلاتن) مرة واحدة.

أما الأسطر من [٧٥–٨١] أي إلى نهاية المقطع فوردت القافية بارزة في [المحرابْ، البابْ، البابْ] ونجد في هذه الأسطر حضورًا لفعولن وأخواتها في السطر الخامس والسبعين وهو السطر المكتوب ببنط كبير أسود غامق [قادرٌ أن أغيّرَ: لغمُ الحضارةِ هذا هو اسمي] وهو سطر مبدوء بفاعلاتن. نلاحظ أن السطر السابع والسبعين ينتهي بنصف تفعيلة (مستفعلن) وهو (مُسْتَفْ) وكذلك السطر الثمانون والحادي والثمانون، لكن الأمر اللافت للانتباه أن الأسطر [٧٨–٨١] وهي الأسطر التي وضحت فيها القافية خلت من فاعلاتن وصورها، وحضرت صور مستفعلن ثماني مرات وورد نصف مستفعلن (مُسْتَفْ) مرتين. وفي هذه الأسطر تحديدًا حضرت الصورة المطويّة من مستفعلن ستّ مرات وهي (مُتَفْعِلن) ولم تحضر إلا في هذا الموضع من القصيدة. وسبق أن أكّدت أن فاعلاتن لا تحضر مع المطويّة (مُتَفْعِلن).

رابعاً: المقطع الرابع بعنوان (منشور سرّي):

يبدأ هذا المقطع بالسطر الثاني والثمانين وينتهي بالسطر الأخير من القصيدة وهو أطول المقاطع وأوفرها حظًّا من حضور القافية وتنوّعها.

فمن السطر الأول (الثاني والثمانين) إلى السطر مئة وواحد لا نجد أثرًا لقافية؛ لأن فاعلاتن ومستفعلن كانتا تتناوبان على الدوام ولا أثر في تلك الأسطر لحضور فعولن وأخواتها، بينما نجد في السطرين (١٠٢، ١٠٤) قافية أقرب إلى السجع وهي [الأبدية، الأبجدية] وهي قافية ليست ذات أثر تنغيميّ، لكن قافية السطر (١٠٦) وهي كلمة (المستزلة) تستدرج مثيلاتها في الأسطر (١٠٩، ١٢٣، ١٢٥) حتى بدت هذه القافية رئيسة بالرغم من حضور قافية أخرى تمثلت في كلمات (السماءً، الشقاءً، ماءً).

والملاحظ أن هاتين القافيتين حضرتا بسبب الإيقاع الراقص في فاعلاتن وصورها من بداية السطر (١٠٥) إلى نهاية السطر (١٢٥) حيث غابت مستفعلن وصورها تمامًا عن هذه الأسطر. ثم تتناوب فاعلاتن ومستفعلن الحضور من السطر (١٢٦) إلى السطر (١٤٩) من غير أثر لفعولن وأخواتها، وبتصعيد بليغ لتتابع الجمل القصيرة من مثل: [لملمتُ تاجًا، تقمصتُ سراجًا هامت دمشقُ حنتْ بغداد]. وفي آخر سطرين وهما: الثامن والأربعون والتاسع والأربعون نقف على قافية أشبه بالسجع أيضًا [بياضي، أنقاضي] وهي تخلو من جرس إيقاعيّ.

ثم نجد أن الغنائية ترتفع والقوافي تتكرر منذ السطر (١٥٠-١٧٦) بسبب غياب كلي لمستفعلن وصورها، وحضور متنوّع لفاعلاتن وصورها من مثل [فعِلاتن، فاعلن، فاعِلانْ فعِلن]. ومن القوافي الواردة في تلك الأسطر [خيمةٌ، غيمةٌ] و [المنكسرة، شجرةٌ] و[العيونْ، الجنونْ] و[الغرابْ، الكتاب] و[المدينةُ، حزينةٌ] و[التسميةُ، أغنية] و[نخلة، طفلة] و[مدفأة، امرأة] و[رافضونْ، الجنونْ]. وتمثل تلك الأسطر أغنى حضور للقافية ربما لورودها في منتصف القصيدة كي تقطع أثر النمطية والملل والتوحش من التجريد والترميز والأخيلة الغريبة.

يخرج أدونيس من غنائيته وقوافيه منذ السطر (١٧٧) إلى نهاية السطر

(٢٣٩)، لتظلّ فاعلاتن ومستفعلن متناوبتين في دفق من المشاعر الفكرية التي تحتاج إلى قارئ يستطيع استيعابها وتجلية دلالاتها. فبعد أن أعطى القارئ فرصة للاستمتاع بالإيقاع الراقص على فاعلاتن وصورها عاد ليأخذه إلى معانٍ غامضة في صياغات لغوية شاقة.

وبعد أن أطمأن أدونيس أن قارئه متيقظ قدّم دفقة عالية من الغنائية مرة أخرى تبدأ من السطر (٢٤٠) وتنتهي بالسطر (٢٧٥). فغابت -أيضًا- مستفعلن وصورها وظلت فاعلاتن وصورها مسيطرة على التنغيم الراقص الذي يجدّد ذائقة المتلقي ليهيئه إلى دفقة تأملية أخرى تبدأ بالسطر (٢٧٦) وتنتهي بالسطر (٢٩٨) ومن القوافي التي حضرت بين الأسطر (٢٤٠-٢٧٥) مئذنةً، مدخنةً، سقيفة، خليفة، هواءً، سماءً، ماءً، مومياءً. ومن بداية السطر (٢٩٩) إلى نهاية السطر (٣١٤) نلمح الغنائية التي لعبت فيها فاعلاتن وصورها دور الحضور القوي في غياب كامل لمستفعلن وصورها، لنجد حضورًا لقوافٍ من مثل: [المنهزمةً، الكلمةً] و[الساهرةً، الساحرةً] و[امرأة، مدفأةً]. لتنتهي القصيدة بخمسة أسطرٍ مؤداة بتوقيع فاعلاتن ومستفعلن تناوبًا وتكرارًا ضمن قافية واحدة هي [الخلّاقِ، الباقي].

وبتأمل البنية الإيقاعية نلاحظ أن أدونيس لم يتخلَّ عن القافية، فهو يدرك أنها (ثيمة) موسيقية محبّبة للذائقة البشرية بعامة، ومتغلغلة في ذائقة العربي بخاصة، غير أنه نجح فيما أحسب في تنحية التطريب جانبًا عندما جعل القصيدة موجات من التأمل الهادئ حينًا وموجات من الإيقاع حينًا آخر، لكأنه يستدرج القارئ إلى ضرورة التخليّ عن مرجعيته الموسيقية الصاخبة، للاندغام بالكتابة الشعرية الجديدة، أو يحاول أن يمهّد للخطاب الشعري الجديد بمثل هذه القصيدة (الغابة الموحشة).

ولعل السمة الصوتية البارزة في مجموع القوافي الجزئية التي استخدمها أدونيس في القصيدة هي (القافية الساكنة) من مثل (بياضي، أنقاضي) (أحصنةً، أزمنة) (سماءً، ماءً). والقافية الساكنة من أبرز سمات البنية الإيقاعية

في شعر التفعيلة بعامة، ولكنها عند أدونيس تهدف إلى المشاركة في تغييب الضجيج الموسيقي الذي تحدثه القافية المتحرّكة، وإلى الانسجام مع طبيعة الكتابة الشعرية الجديدة التي تنحّي جانب السماع وتعلي من شأن القراءة البصرية. كما أن القافية الساكنة أدعى إلى التأمل الهادئ السابر لدلالة النص ومعانيه، ولا سيّما أن التسكين يأتي في شعر التفعيلة ردّاً تلقائيًا غير مباشر على ظاهرة القافية المنغَّمة المرنَّمة في آخر البيت الشعري في آخر الشطرين. وقد نجحت مهمة أدونيس في تسكين القوافي الجزئية بسبب البنية الصوتية في كل من فاعلاتن ومستفعلن، إذ تنتهي كل منهما (بسبب) والسبب أي الحركة الطويلة تتقبل التسكين بالضرورة، ولا سيّما السبب المنتهي بعلامة مدّ صامتة مثل (سماءً، ماءً، هواءً)، والغريب أن هذه القوافي الجزئية الساكنة ورد أغلبها في المقاطع الغنائية التي قامت فاعلاتن وحدها بإدارتها من مثل المقطع الطويل في الأسطر (١٠٥-١٢٥).

عندما كان أدونيس شاطحًا في التخييل والترميز تلاقت فاعلاتن ومستفعلن في تعاقبهما،وعندما مال إلى الغنائية صعّد الإيقاع الراقص المنسجم مع طبيعة الرؤيا، إذ القصيدة تبدأ (بالنار) (هذه ناريَ) ولكن لاهوب النار حينًا يرتفع بصمت وحينًا يهجع تحت الجمر.

في ضوء ذلك؛ فإن التقاء فاعلاتن ومستفعلن في تناوب إيقاعي لا يحقق الغنائية كما لاحظنا، إذ برزت إيقاعية النغم أكثر ما برزت في غياب مستفعلن على الأغلب، أو غياب فاعلاتن وصورها في الأقل القليل من مثل الأسطر (٧٨-٨١).

لا أحسب أن هذا النظام الإيقاعي وارد بعفوية، وإنما بتخطيط هندسيّ واعٍ لطاقة التفعيلة في بناء جمل شعرية تتساوق مع المعنى أو الفكرة، بمعنى أن أدونيس خرج على نظام التفعيلة الواحدة في القصيدة بعد أن جرّب ذلك، ثم راح يؤسس لمشروعه الحداثي في الخطاب الشعري الجديد. وعليه؛ «فلا يسع المتقصي لمسيرة الشعر العربي الحديث إلا أن يعترف لأدونيس بحضور استثنائي

متميز، كان له أثر تحويليّ فاعل في الثقافة العربية الحديثة في بعديها الفكري والإبداعي في آن. فقد شارك في تحقيق ثورة تحويلية تنبثق من داخل الفعل الشعري على مستوى بنائيته اللغوية والدلالية عبر فهم جديد لمعنى الشعرية»[٢٨٢].

غير أن أغلب قصائد أدونيس الموزونة ولا سيّما الطّوال منها خسر إيقاعية الإنشاد التي قام عليها الشعر العربي، وانشغل بالذهنية والتجريد والفكر الشعوري الحاسم، فجفّ الماء الشعري ونضب الرونق، وصار شعر أدونيس موقوفًا على القارئ المتمكن.

وإزاء هذا الخطاب الشعري الصادم لذائقة الجمهور العربي اتُّهم أدونيس باتهامات أيدولوجية شتى، ونُسب إليه ما نسب من انتحال أفكار غريبة في مجال الشعر الجديد، وعندما اتجه أدونيس إلى كتابة قصيدة النثر ازداد القارئ العاديّ بعدًا عن شعر أدونيس الذي أثّر بجيل كبير من تلامذة الشعر حتى غدت قصيدة النثر نصًا مختلفًا على هويته وجنسه وشرعيته وجذوره وقيمته الفنية الجمالية. و-هنا- أكرر رأيي أن قصيدة النثر لم تستطع حتى الآن إثبات جدارتها الإبداعية بسبب ندرة النصوص الجيدة منها، ووفرة الأعداد المتزايدة من كتابها. وقعت قصيدة النثر في الفهاهة وفي النمطية نفسها التي ثار عليها أدونيس في خطابه الشعري الجديد.

(هذا هو اسمي) مقطّعة عروضيًا

١- ماحيًا كل حكمةٍ   هذه ناريَ

فاعلاتن / متَفّعلن / فاعلاتن / فَعِ

٢- لم تبقَ آيةٌ، دميَ الآيةُ

لاتن / مُتَفّعِلن / فعِلاتن / فَعِ

٣- هذا بدْئي

لاتن / مُسْتَفْ

٤- دخلتُ إلى حوضكِ   أرضٌ تدور حوليَ أعضاؤكِ

علِن / فعِلاتن / فعِلاتن / متَفّعِلن / فعِلاتن / فَع

٥- نيلٌ يجري   طفَونا ترسَّبْنا   تقاطعتِ في دمي قطعَتْ

لاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / متَفّعِلن / فعِلا

٦- صدرَكِ أمواجيَ انصهرتِ لنَبْدأْ: نسي الحبُّ شفرَةَ الليل، هل

تن / فعِلاتن / متَفّعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / متَفّعلن / فاعلا

٧- أصرخُ أنَّ الطوفان يأتي؟ لِنبدأ: صرخةٌ تعرج المدينةَ

تن / فعِلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / متَفّعلن / فَعِ

٨- والناسُ مرايا تمشي إذا عبَر الملحُ التقينا هل أنتِ؟

لاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعِ

٩- حبُّيَ جرحٌ

لن / فعِلاتن

١٠- جسدي وردةٌ على الجرح لا يُقطَفُ إلا موتًا. دمي غُصُنٌ

فعِلاتن / متَفّعلن / فاعلاتن / فعلاتن / مستَفعلن / فَعِلا

١١- أسلم أوراقَه استقرَّ...

تن / فعِلاتن / متَفّعلن / فَ

١٢- هل الصخرُ جوابٌ ؟ هل موتكِ السيدُ النائم يُغْوي؟ عندي

عِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فَعِلاتن / مستَفٌ

١٣- لثدييكِ حالاتُ وَلوعٍ لوجهك الطفل وجهٌ مثلهُ... أنتِ ؟ لم

علِن / فاعلاتن / فعِلاتن / مُتَفّعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفٌ

١٤- أجدْكِ

علِن / فَ

١٥- وهذا لهبي مَاحيًا

عِلاتن / فعِلاتن / مُتَفٌ

١٦- دخلتُ إلى حوضكِ عندي مدينةٌ تحت أحزانيَ

علِن / فَعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفّعلن / فاعلاتن / فَع

١٧- عندي ما يجعل الغُصُنَ الأخضرَ ليلاً والشمسَ عاشقةً سوداءَ

لاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعِ

١٨- عندي...

لاتن

١٩- تقدَموا فقراءَ الأرض غطّوا هذا الزّمان بأسمالٍ ودمعِ

مُتَفّعِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فاعلاتن

٢٠- غطّوهُ بالجسد الباحث عن دفئه... المدينةُ أقواسُ جُنونِ

مستفعلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفّعِلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن

٢١- رأيتُ أن تلدَ الثورة أبناءَها، قبرت ملايين الأغاني وجئتُ،

متَفّعلن / فَعِلاتن / فعِلاتن / متَفّعِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفّعِ

٢٢- هل أنتِ في قبريَ ؟ هاتي ألمس يديكِ اتبعيني.

لن / فاعلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فاعلاتن

٢٣- زَمني لم يجئْ ومقبرة العالم جاءت عندي لكل

فعِلاتن / متَفْعلن / فَعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فا

٢٤- السلاطين رمادٌ هاتي يديك اتبعيني...

عِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فاعلاتن

٢٥- قادرٌ أن أغيِّر: لغْمُ الحضارة - (هذا هو اسمي)

فاعلاتن / فعولُ / فعولن / فعولُ / فعولن / فعولن

لافتة

٢٦-... وقفتْ خطوة الحياة على باب كتابٍ محوته بسؤالاتِيَ

فعِلاتن / متَفْعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / متَفْعلن / فعِلاتن / فَعِ

٢٧- ماذا أرى؟ أرى ورقًا قيل استراحت فيه الحضارات، هل

لاتن / متَفْعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستَفْعلن / فاعِلا

٢٨- تعرف نارًا تبكي ؟ أرى المئة اثْنين أرى المسجدَ الكنيسةَ

تن / فعِلاتن / مستفعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / متَفْعلن / فَعِ

٢٩- سيّافيْن والأرض وردةً.

لاتن / فاعلاتن / متَفْعلن

٣٠- طار في وجهيَ نَسْرٌ قدَّستُ رائحة الفوضى

فاعلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فا

٣١- لِيأْتِ الوقتُ الحزين لتستَيقظْ شعوب اللهيب والرَّفض

عِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / متَفْعِلن / فاع

٣٢- صحرائيَ تنمو أحببتُ صفصافةً تحتارُ بُرْجًا يتيهُ مئْذنةً

لاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فاعِلاتن / متَفْعلن / فَعِلا

٣٣- تهرمُ أحببتُ شاعرًا صَفَّ لبنانُ عليه أمعاءَهُ في رسومٍ ومرايا

تن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فاعلاتن /
فعِلاتن

٣٤- وفي تمائمَ

متَفْعلن / فَع

٣٥- قلتُ الآن أُعطي نفسي لهاوية الجنس وأعطي للنار فاتحةَ

لاتن / فاعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فعِلا

٣٦- العالم قلتُ استَقِرَّ كالرمح يا نيرون في جبهة الخليقةِ روما كلُّ

تن / فعِلاتن / متَفْعلن / فاعلاتن / فاعِلاتن / متَفْعِلن / فَعِلاتن / فاعِ

٣٧- بيتِ روما التخيلُ والواقع روما مدينةُ الله والتاريخ قلتُ استقرَّ

لاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / متَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِ

٣٨- كالرمح يا نيرونُ...

لن / فاعلاتن / فاعِ

٣٩- لم آكل العشيَّة غير الرّملِ، جوعي يدورُ كالأرضِ أحجارُ

لاتن / متَفْعِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / متَفْعِلن / فاعلاتن / فا

٤٠- قصورٌ هياكلُ أتَهجّاها كخبزِ رأيت في دميَ الثالثِ عينيْ

عِلاتن / متَفْعِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / متَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن

٤١- مُسافرٍ مزج الناس بأمواج حلمِه الأبديِّ

متَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / متَفْعِلن / فعِلاتن

٤٢- حاملاً شعلةَ المسافات في عَقلِ نبيٍّ وفي دمِ وَحْشيٍّ.

فاعلاتن / متَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / متَفْعِلن / فَعْلاتن

٤٣- ... وعليٌّ رَمَوْهُ في الجبِّ غَطّوهُ بقشٍّ والشمس تحمل

فعِلاتن / متَفْعِلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مستفعِلن / فعِ

٤٤- قتلاها وتمضي هل يعرف الضوءُ في أرض عليٍّ

لاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فعِلاتن

٤٥- طريقَهُ ؟ هل يُلاقينا ؟ سمعنا دماً رأينا أنيناً.

متَفْعِلن / فاعِلاتن / فاعلاتن / متَفْعِلن / فاعلاتن

٤٦- **سنقول الحقيقة: هذي بلادٌ**

فعِلاتن / فعولُ / فعولن / فعولن

٤٧- **رفعت فخذَها**

فعِلاتن / فعو

٤٨- **رايةً...**

لن / فعو

٤٩- **سنقول الحقيقة: ليست بلاداً**

فعِلاتن / فعولُ / فعولن / فعولن

٥٠- **هي إصطبلنا القمريّ**

فَعِلاتن / فعولُ / فعو

٥١- **هي عكّازة السّلاطين سجّادةُ النبيّ**

فعِلاتن / متَفّعِلن / فاعلاتن / متَفّعِلن

٥٢- **سنقول البساطة: في الكون شيءٌ يسمّى الحضور وشيءٌ**

فعِلاتن / فعولُ / فعولن / فعولن / فعولن / فعولُ / فعولن

٥٣- **يُسمّى**

فعولن

٥٤- **الغياب نقول الحقيقةَ:**

فعولُ / فعولن / فعولُ / فَـ

٥٥- **نحن الغيابْ**

عولن / فعولْ

٥٦- **لم تلدنا سماءٌ لم يلدنا ترابْ**

فاعلاتن / فعولن / فاعلاتن / فعو

٥٧- **إننا زَبدٌ يتخبّرُ من نَهَرِ الكلماتِ**

لن / فعولُ / فعولُ / فعولُ / فعولُ / فعولُ / فعولن

٥٨- **صداً في السماء وأفلاكِها**

فعِلاتن / فعولُ / فعولن / فعو

٥٩- **صداً في الحياةِ !**

فعِلاتن / فعولن

منشور سري

٦٠- **وطني فيَّ لاجئٌ**

فعِلاتن / متَفْعِلن

٦١- **وليكنْ وجهيَ فيئاً !**

فاعلاتن / فعِلاتن

٦٢- **دهْرٌ من الحجر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول**

مستفعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فَعِ

٦٣- **للنار**

لاتن / مُ

٦٤- **تحبلُ النار   أياميَ نارٌ أُنثى دَمٌ تحت نهديها صليلٌ**

تَفْعِلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فاعلاتن

٦٥- **والإبطُ آبارُ دمعٍ نهَرٌ تائهٌ وتلتصق الشمس عليها كالثوبِ**

مستفعلن / فاعلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِلاتن / فعِلاتن / مُسْتَفْعِ

٦٦- **تزلقُ   جرحٌ فرَّعتْه وشعشعَتْهُ ببَاهٍ وبهارٍ هذا جنينُكِ؟**

لن / فَعِلاتن / فاعلاتن / متَفْعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فَعِ

٦٧- **أحزانيَ وَرْدٌ.**

لاتن / فعِلاتن

٦٨- **دخلتُ مدرسة العشب جبيني مُشقَّقٌ ودمي يخلع سلطانَه:**

مُتَفْعلن / فَعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْ

٦٩- تساءلتُ ما أفعلُ؟ هل أحزم المدينة بالخبز؟ تناثرتُ في

علن / فاعلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْ

٧٠- رواقٍ من النار   اقتسمْنا دم الملوكِ وجعْنا

علِن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِلاتن

٧١- نحمل الأزمنه

فاعلاتن / فعو

٧٢- مازجين الحصى بالنجومْ

فاعلاتن / فعولن / فعولْ

٧٣- سائقين الغيومْ

فاعلاتن / فعولْ

٧٤- كقطيعٍ من الأحصنَه.

فعِلاتن / فعولن / فعو

٧٥- قادرٌ أن أغيِّر: لغْمُ الحضارةِ - هذا هو اسمي

فاعلاتن / فعولُ / فعولن / فعولُ / فعولن / فعولن

٧٦- ألأمَة استراحتْ

مستفعلن / فعولن

٧٧- في عسل الرباب والمحرابْ

مُفْتَعِلن / مُتَفْعلن / مُسْتَفْ

٧٨- حصنَّها الخالقُ مثلَ خندقٍ

مُفْتَعِلن / مُفْتَعِلن / مُتَفْعِلن

٧٩- وَسدَّهُ

مُتَفْعِلن

٨٠- لا أحدٌ يعرفُ أين الباب

مُفْتَعِلن / مُفْتَعِلن / مُسْتَفْ

٨١- لا أحدٌ يسأل أين البابْ.

مُفْتَعِلن / مُفْتَعِلن / مُسْتَفْ

(منشور سري)

٨٢- ... وعليٌّ رموهُ في الجبِّ كان الجمر ثوباً له اشتعلنا

فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فاعِلاتن / مُتَفْعِلن / فا

٨٣- تمسَّكنا بأشلائِه اشتعلتُ مساءَ الخير يا وردةَ الرَّماد

عِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن / فاعِلاتن / مُتَفْعِلن / فَ

٨٤- عليٌّ وطنٌ ليس لاسْمِهِ لغةٌ ينزف نفْياً ويُثْبِت العشب والماء

علاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن / فاعلاتن / فَ

٨٥- عليَّ مهاجِرٌ

عِلاتن / مُتَفْعلن

٨٦- أين يغفو سيد الحزن كيف يحمل عينيه؟ سمائي مخنوقةٌ

فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن

٨٧- كتفِي تهبط والأرض خوذةٌ ملئتْ رملاً وقَشاً هَلعْتُ أركض

فَعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِ

٨٨- غطَّتني سنونوةٌ نهضتُ لهيبٌ ناهداها نهضتُ أفتحُ شبَّاكاً:

لاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فا

٨٩- حقولٌ خضرٌ أنا الفاتح الآخر والأرض لعبةٌ فرسٌ تدخل في

عِلاتن / مُسْتَفْعِلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلا

٩٠- الغيمِ

تن / مُ

٩١- يخرج الشجرُ العاشقُ غصنٌ يهزّني انبجَس الماء انتهى

تَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فاعِلن

٩٢- زمن الناس القديمُ ابتدأتُ وجهي مداراتٌ وفي الضوء ثورةٌ.

فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن

٩٣- أيقظتْني قريةٌ في مهبِّهِ انْكسر الصمتُ

فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فا

٩٤- احتضنَني يا خالقَ التعبِ امنحني أَراجيحَكَ امتحنِّي أنا

عِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلا

٩٥- الصخرة والبحث والسُّؤالُ ولا عيدٌ ولا موقدٌ أنا الشَّبَحُ الراصدُ

تن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فَعِ

٩٦- في فجوة المدينةِ والناس نيامٌ دخلتُ في شَرَك الضوء

لاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فَـ

٩٧- نقياً كالعُنْف أسطعُ كالتيه خفيفاً أطرافيَ البرق أطرافي رياحٌ

عِلاتن / مُسْتَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُسْتَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن

٩٨- منحوتةٌ ليس عظمي طعمَ تاجٍ أو فضَّةٍ لستُ مُلْكاً ودمي هجرةُ

مستفعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مُتَفْ

٩٩- السماء وعيناي طيورٌ يُقال جلدكَ شوكٌ لتمتْ ولتكن

عِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْ

١٠٠- سمائيَ من جلدكَ صفراء قيل جلدكِ دهرٌ راسبٌ في قرارة

عِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن

١٠١- الحلْمِ

فاع

١٠٢- وَلْتُولدْ حرابُ الوقيعة الأبديّة

لاتن /

١٠٣- بيننا حفرة انهدامٍ وصوتي

فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن

١٠٤- هذيانُ المغيرِ يكسر عكَّازَ الأغاني ويقلع الأبجديّة

فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فاعِلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن

١٠٥-... والنساءُ ارْتحنَ في مَقْصورةِ

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعِلن

١٠٦- يستجرْنَ الكتبَ المستنزلَةْ

فاعلاتن / فعِلاتن / فاعِلن

١٠٧- ويُحوِّلن السماءْ

فَعِلاتن / فاعِلانْ

١٠٨- دميةً

فاعِلا

١٠٩- أو مقصلهْ

تن / فاعِلن

١١٠- وعليٌّ فاتحُ أحزانَه

فعِلاتن / فاعلاتُن / فاعلن

١١١- لبهاليل الشقاءْ

فعِلاتن / فاعلانْ

١١٢- للذين استنْسروا وانكسروا ...

فاعلاتن / فاعلاتن / فعِلن

١١٣- وعليٌّ لَهبٌ

فعِلاتن / فعِلن

١١٤- ساحرٌ مشتعلٌ في كل ماءْ

فاعلاتن / فعِلاتن / فاعِلانْ

١١٥- عاصفاً يجتاحُ - لم يترك تراباً أو كتاباً

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

١١٦- كَنس التاريخ غطًى

فعِلاتن / فاعلاتن

١١٧- بجناحيه النّهارْ

فعِلاتن / فاعِلانْ

١١٨- سرَّه أنَّ النهار

فاعلاتن / فاعِلاتُ

١١٩- جُنَّ

فاعِ

١٢٠- هذا زمنُ الموتِ، ولكن

لاتن / فعِلاتن / فعِلاتن

١٢١- كلّ موتٍ فيه موتٌ عربيّ

فاعلاتن / فاعلاتن / فعِلاتن

١٢٢- تسقط الأيام في ساحاتِه

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعِلن

١٢٣- كجذوع الأرزة المكتهلهْ

فَعِلاتن / فاعلاتن / فعِلن

١٢٤- إنه آخرُ ما غنّى بهِ

فاعلاتن / فعِلاتن / فاعِلن

١٢٥- طائرٌ في غابةٍ مشتعلهْ.

فاعلاتن / فاعلاتن / فَعِلن

١٢٦- وطني راكضٌ ورائي كنهرٍ من دمٍ جبهة الحضارةِ

فَعِلاتن مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِ

١٢٧- قاعٌ طحلبيٌ للمت تاجاً تقمَّصتُ سراجاً هامت

لاتن / فاعلاتن / مُستَفْعلن / فاعلاتن / فَعِلاتن / مُسْتَفْ

١٢٨- دمشق حَنت بغدادُ   سيفُ التاريخ يكْسَرُ في وجه بلادي

عِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فعِلاتن

١٢٩- مَن الحريقُ من الطوفانُ؟

مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فاع

١٣٠- كنتِ الصحراء حين أسرتُ الثلج فيكِ انشطرتُ مثلك رملاً

لاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن

١٣١- وضباباً صرختُ أنتِ إلهٌ لأرى وجهه لأمحوَ ما يجمع بيني

فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن

١٣٢- وبينه قلتُ جاسدتك أنتِ الشقُّ المليء بأمواجي أنا الليلُ

مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُ

١٣٣- حافياً حين أدخلتكِ في سُرَّتي تناسلتِ في خطوي طريقاً

تَفْعِلن / فاعلاتن / فَعِلاتن / متَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن

١٣٤- دخلتِ في مائيَ الطُفل   استضيئي تأصّلي في متاهي

متَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / متَفْعِلن / فاعلاتن

١٣٥- خدَرٌ مثمرٌ يعرِّش حول الرأس حلمٌ تحت الوسادة أياميَ

فَعِلاتن / متفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فَعِ

١٣٦- ثقبٌ في جيبيَ اهترأ العالَمُ   حوّاء حامِلٌ في سراويليَ

لاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / متَفْعلن / فاعلاتن / فَعِ

١٣٧- أمشي على جليدِ

لاتن / مُتَفْعِلن / فَ

١٣٨- ملذّاتيَ أمشي بين المحيِّر والمعجزِ أمشي في وردةٍ

عِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن

١٣٩- زهراتُ اليأس تذوي والحزن يصدأ   جيشٌ من وجوهٍ

فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فاعلاتن

١٤٠- مسحوقةِ يعبر التاريخ جيشٌ كالخيط أسْلَم واستسلَم، جيشٌ

مستفعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فعِلاتن

١٤١- كالظلِّ   أركض في صوت الضحايا وحدي على شفة

مستفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فعِلا

١٤٢- الموت كقبرٍ يسيرُ في كرةِ الضوءِ

تن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِلاتن / فا

١٤٣- انصهرنا دَمُ الأحباء كالأهداب يحمي سمعتُ نبضكِ في

عِلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلا

١٤٤- جلديَ، هل أنتِ غابةٌ؟ سقط الحاجزُ، هل كنتِ حاجزاً ؟

تن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن

١٤٥- سأل النورس خيطاً في البحر يغزله الرُّبانُ غنَّى ثلج المسافر

فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فَعِ

١٤٦- شمساً لا يراها، هل أنتِ شمسيَ؟ شمسي ريشةٌ تشرب

لاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْ

١٤٧- المدى سمع الضَّائع صوتاً، هل أنتِ صوتيَ؟ صوتي زمني

عِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فعِلا

١٤٨- نبضك الشهيُّ ونهداك سوادي وكل ليلٍ بياضي

تن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فَعِلاتن / متَفْعِلن / فاعلاتن

١٤٩- زحفت غيمةٌ فأسلمتُ للطوفان وجهي وتهتُ في أنقاضي...

فعِلاتن / مُتَفْعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن

١٥٠- هكذا أحببتُ خيمه

فاعلاتن / فاعلاتن

١٥١- وجعلت الرَّملَ في أهدابها

فعِلاتن / فاعلاتن / فاعلن

١٥٢- شجراً يمطر والصحراء غيمَهْ

فَعِلاتن / فعِلاتن / فاعلاتن

١٥٣- قلتُ: هذي الجرَّة المنكسرة

فاعلاتن / فاعلاتن / فَعِلن

١٥٤- أمّة مهزومةٌ، هذا الفضاءْ

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعِلانْ

١٥٥- رَمَدٌ، هذي العيونْ

فعِلاتن / فاعِلانْ

١٥٦- حُفَرٌ قلت الجنون

فعِلاتن / فاعِلانْ

١٥٧- كوكبٌ مختبئٌ في شجره

فاعلاتن / فَعِلاتن / فعِلن

١٥٨- سأرى وجه الغرابْ

فَعِلاتن / فاعِلانْ

١٥٩- في تقاطيع بلادي، وأسمّي

فاعلاتن / فعِلاتن / فَعِلاتن

١٦٠- كَفَنا هذا الكتابْ

فَعِلاتن / فاعِلانْ

١٦١- وأسمّي جيفةً هذي المدينه

فعِلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

١٦٢- وأسمّي شجرَ الشام عصافير حزينه

فَعِلاتن / فعِلاتن / فعِلاتن / فَعِلاتن

١٦٣- ربما تولَدُ بعد التّسميهْ

فاعلاتن / فعِلاتن / فاعلن

١٦٤- زهرة أو أغنيةْ،

فاعلاتن / فاعلن

١٦٥- وأسمّي قمرَ الصحراء نخلهْ

فعِلاتن / فعِلاتن / فاعلاتن

١٦٦- ربما استيقظت الأرض وعادت

فاعلاتن / فعِلاتن / فعِلاتن

١٦٧- طفلةً أو حلْم طفلهْ

فاعلاتن / فاعلاتن

١٦٨- لم يعد شيءٌ يغنّي أغنياتي:

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

١٦٩- سيجيء الرافضونْ

فعِلاتن / فاعِلانْ

١٧٠- ويجيء الضوء في ميعادهِ...

فعِلاتن / فاعلاتن / فاعلن

١٧١- لم يعد غيرُ الجنونْ

فاعلاتن / فاعلانْ

١٧٢- هل لتاريخيَ في ليلكَ طفلٌ

فاعلاتن / فعِلاتن / فَعِلاتن

١٧٣- يا رمادَ المدفأه

فاعلاتن / فاعلانْ

١٧٤- غضبُ الثورة جمرٌ عاشقٌ

فَعِلاتن / فَعِلاتن / فاعلنْ

١٧٥- وأغانيّ امرأةْ:

فعِلاتن / فاعلن

١٧٦- **هل لتاريخيَ في ليلكَ طفلُ؟**

فاعلاتن / فَعِلاتن / فَعِلاتن

١٧٧- **ألغبارُ التراثيّ في العظم ألجأُ؟ هل يُلجئُ الغبارْ؟**

فاعلاتن / فعولن / فعولن / فعولُ / فعولن / مُتَفْعِلانْ

١٧٨- **لا مكانٌ ولا ينفع الموتُ... هذا دُوارْ**

فاعلاتن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولْ

١٧٩- **من يرى جثّة العصور على وجهه ويكبو لا حراكٌ**

فاعلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / مستفعلن / فا

١٨٠- **يحسُّ الكهولَهْ**

عِلاتن / فعولن

١٨١- **حلْمةً للطفولَهْ.**

فاعلاتن / فعولن

١٨٢- **قادرٌ أنْ أغيِّر: لغمُ الحضارة - هذا هو اسمي**

فاعلاتن / فعولُ / فعولن / فعولُ / فعولن / فعولن

١٨٣- **عدْ إلى كهفكَ التواريخُ أسرابُ جرادٍ، هذا التاريخُ**

فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فعِلاتن / فعْلاتن / فاع

١٨٤- **يسكن في حضن بغيٍّ يجترُّ يشهق في جوف أتانٍ ويشتهي عفَنَ**

لن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن / فعِلا

١٨٥- **الأرض ويمشي في دُودةٍ عُد إلى كهفكَ واخفض عينيكَ**

تن / فَعِلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فَعِلاتن / مستَفْع

١٨٦- **ألمح كلِمَهْ**

لن / فَعِلاتن

١٨٧- **كلنا حولها سرابٌ وطينٌ لا امرؤُ القيس هزَّها والمعرّي**

فاعلاتن / مُتَفْعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / متَفْعلن / فاعلاتن

١٨٨- طفلُها وانحنى تحتها الجُنَيْدُ انحنى الحلاج والنِّفَّري

فاعلاتن / فعولن / متَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْ

١٨٩- روى المتنبي أنها الصوّت والصّدى   أنتَ مملوكٌ

عِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / متَفْعلن / فاعلاتن / فا

١٩٠- هيَ المالكُ الملاكُ   غدُ الأمة فيها كبذرةٍ

عِلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن

١٩١- عُدْ إلى كهفكَ

فاعلاتن / فَع

١٩٢- ماذا ؟ نَفَوهُ أو قتلوهُ ؟

لاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن

١٩٣- قتلوهُ... لا لن أحدّث عن موتي صديقي: رِيفٌ من الزَّهَر

فَعِلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فاعلاتن / مستَفْعلن / فعِلا

١٩٤- الأصفر حولي   لكن سأكتب عن آخر غصنٍ في أرزةٍ

تن / فعِلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن

١٩٥- البيت عن رفِّ يمامٍ يجرّ سَجّادة الليل عن الحلْم عالياً

فاعلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن

١٩٦- كبُروجٍ

فَعِلاتن

١٩٧- قتلوهُ لا لن أفوهَ بأسماء شهودٍ أو قاتلينَ ولن أبكي

فعِلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فا

١٩٨- سأبكي لأمةٍ وُلدت خرساء للتّمُّ حاضناً زرقة الشطآن يبكي:

عِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فاعلاتن

١٩٩- لِمَ البكاء على طفلٍ على شاعرٍ؟   سأكتب عن آخر فَيْءٍ

مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فَعِلاتن

٢٠٠- لأرزة البيت عن رفّ حمامٍ يجر سجّادة الليل عن الحلم عالياً

مُتَفْعلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن / فاعلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن

٢٠١- كجبالٍ

فَعِلاتن

٢٠٢- وضعَ السيّدُ الخليفة قانوناً من الماءِ   شعبُه المرَقُ الطّينُ

فعِلاتن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فَ

٢٠٣- سيوفٌ مصهورةٌ وضع السيّد تاجاً مُرصّعاً بعيون الناس

عِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فاعِ

٢٠٤- هل هذه المدينة آيُ ؟ هل ثياب النساء من ورق المصحفِ

لاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فَعِ

٢٠٥- أدخلت محجري

لاتن / مُتَفْعلن

٢٠٦- في مضيقٍ حفرتْه الساعاتُ ساءلتُ هل شعبيَ نهرٌ بلا مصبٍّ؟

فاعلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن / فا

٢٠٧- أغنّي

عِلاتن

٢٠٨- لُغَةَ النصْل   أصرخُ انْثقب الدهر وطاحت جدرانُه

فَعِلاتن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن

٢٠٩- بين أحشائي   تقيّآتُ لم يعد ليَ تاريخٌ ولا حاضرٌ

فاعلاتن / فاعلاتن / متفْعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْ

٢١٠- أنا الأرَقُ الشمسيُّ والفُوهة الخطيئة والفعلُ   انتظرْني

علن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فاعلاتن

٢١١- يا راكبَ الغيم أشيائيَ تغوى والشمس تخبط أطرافي أنا

مستفعلن / فاعلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعلا

٢١٢- الساكنُ المدى والمزامير أنا الغصنُ لاجئاً: أَصْغِ هل تسمع هذا

تن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فعِلاتن / متَفْعلن / فاعلاتن / فَعِلاتن

٢١٣- **النواح في كبد العالم ؟   أُصغي للموت بين**

مُتَفْعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فَـ

٢١٤- **تجاعيدي   هَذينا**

علاتن / فاعلاتن

٢١٥- **هذيتُ كي أحسنَ الموت اصطفيتُ النهدين بين تقاليديَ**

مُتَفْعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فَعِ

٢١٦- **هل جلدكِ السقوط هل الفخذان جرحٌ ملأتهُ التأمَ**

لاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فعِلا

٢١٧- **العالمُ   هل أنتِ مقلعُ الليل في جلديَ؟ فأسي مسنونة**

تن / فعِلاتن / متَفْعلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مستفعلن

٢١٨- **صرتُ نبعاً آخراً ضِفّتي تفيضُ ذراعاك اعترافٌ قوسُ حلمتكِ**

فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فَعِ

٢١٩- **وجهي صخبٌ طائرٌ تقاسمَهُ الصوت اسألينى أُجِبْ...**

لاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفَـ

٢٢٠- **تكلّمَ جَفْرٌ رصدتني خيوله انطفأ الهمسُ، أعندي أعندَكِ الآن**

علن / فعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن / فاعِ

٢٢١- **ما يهمسُ ؟   ملجومةٌ سفُنٌ تجنَحُ بحرٌ مروّضٌ**

لاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن

٢٢٢- **فتح النورس عينيه أغلقي   نَسي الفتِحةَ   في**

فَعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن / فعِلا

٢٢٣- **ريشه المشعّثِ ماءٌ وشرارٌ   لو كان لو عرف الرعد لو**

تن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فَعِ

٢٢٤- **الرَّعد في يديَّ**

لاتن / مُتَفْعلن / فَـ

٢٢٥- **هُدوءاً هذه قُبَّةٌ وسُكناي في فُوهَة نَهدٍ   أظلّ أحفر لو**

عِلاتن / فاعلاتن / مُتَفّعلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مُتَفّعلن / فعِلا

٢٢٦- **غيّرت لو غيّر الغبارُ عذاراهُ لو النارُ همزةٌ...**

تن / فاعلاتن / مُتَفّعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفّعلن

٢٢٧- **ذُبْتِ في جنسيَ جنسي بلا حدودٍ ولا سيفٍ تلاشَيْ لاشيِ**

فاعلاتن / فعِلاتن / مُتَفّعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُسْتَفْ

٢٢٨- **تلاشيتُ وجهٌ واحدٌ نحن لا قميصيَ تفّاحٌ ولا أنتِ جنّةٌ نحن**

علِن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفّعِلن / فَعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفّعلن / فا

٢٢٩- **حقلٌ وحصادٌ والشمس تحرسُ أنْضجْتُك جيئي من ذلك**

علاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن

٢٣٠- **الطرف الأخضر هذا قطافنا جسدانا زارعٌ حاصدٌ**

فعِلاتن / فعِلاتن / متفّعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْ

٢٣١- **وحيدةَ أعضائيَ جيئي من ذلك الطّرَفْ   استحضرتُ**

علن / فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاع

٢٣٢- **موتي وسَلسليني ملكْنا جَمْرةَ الوقتِ والحنين ملكنا رَغَد الكون**

لاتن / مُتَفّعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفّعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُ

٢٣٣- **وهو يلتحف الناس اهتدينا...**

تَفّعلن / فعِلاتن / فعولن

٢٣٤- **قرأتُ في ورقٍ أصفرَ أنّي أموت نفياً تنوّرتُ الصّحارى**

مُتَفّعلن / فعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفّعلن / فاعلاتن / فاعلاتن

٢٣٥- **شعبي يشطّ... نبشنا كلماتٍ دفينةً طعمها طَعمُ**

مستفعلن / فَعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفّعلن / فاعلاتن / فا

٢٣٦- **العذارى   دمشق تدخل في ثوبيَ خوفاً حباً تخالط**

عِلاتن / مُتَفّعلن / فعِلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فَعِ

٢٣٧- أحشائيَ تلغو...

لاتن / فَعِلاتن

٢٣٨- لفظتِ جلدكِ خلّي شفتيك اصهريهما بين أسناني أنا الليل

مُتَفّعلن / فعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفّعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُ

٢٣٩- والنهارُ أنا الوقتُ انصهرنا تأصّلي في متاهي...

تَفّعلن / فَعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفّعلن / فاعلاتن

٢٤٠- هكذا أحببتُ خيمه

فاعلاتن / فاعلاتن

٢٤١- وجعلتُ الرَّمل في أهدابها

فعِلاتن / فاعلاتن / فاعلن

٢٤٢- شجراً يمطر والصحراء غيمَهْ

فعِلاتن / فَعِلاتن / فاعلاتن

٢٤٣- ورأيتُ الله كالشّحاذ في أرض عليٍّ

فَعِلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فعِلاتن

٢٤٤- وأكلت الشمس في أرض عليٍّ

فَعِلاتن / فاعلاتن / فَعِلاتن

٢٤٥- وخبزت المئذنَهْ

فَعِلاتن / فاعلن

٢٤٦- ورأيت البحر يأتي في ضباب المدخنه

فَعِلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن

٢٤٧- هائجاً يهمس:

فاعلاتن / فَعِ

٢٤٨- مَن كوَّننا

لاتن / فَعِلا

٢٤٩- لم يكن تكوينه إلا سقيفَهْ

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

٢٥٠- رجَّها الإعصار فانهارت وصارت

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

٢٥١- خشباً يُحرَقُ في دار خليفهْ

فَعِلاتن / فَعِلاتن / فَعِلاتن

٢٥٢- نادرٌ أن ينطقَ البحرُ ولكن

فاعلاتن / فاعلاتن / فَعِلاتن

٢٥٣- نطقَ البحرُ: يبسنا

فعِلاتن / فَعِلاتن

٢٥٤- يبس التاريخ من تكراره

فَعِلاتن / فاعلاتن / فاعلن

٢٥٥- في طواحين الهواءْ

فاعلاتن / فاعِلانْ

٢٥٦- سقطَ الخالق في تابوته

فَعِلاتن / فَعِلاتن / فاعلن

٢٥٧- سقطَ المخلوقُ في تابوتِه..

فَعِلاتن / فاعلاتن / فاعلن

٢٥٨- والنساء ارتَحْنَ في مقصورةٍ

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن

٢٥٩- ينتشلن الليلَ من آبارِه

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن

٢٦٠- ويُخيّطن السماءْ

فَعِلاتن / فاعِلانْ

٢٦١- ويغنّين: عليٌّ لَهبٌ

فعِلاتن / فعِلاتن / فَعِلن

٢٦٢- ساحرٌ مشتعلٌ في كل ماءْ

فاعلاتن / فَعِلاتن / فاعلانْ

٢٦٣- ويسائلن السماء:

فعِلاتن / فاعلانْ

٢٦٤- نجمةٌ أو مومياءْ

فاعلاتن / فاعلانْ

٢٦٥- هذه الأرضُ ؟

فاعلاتن / فَ

٢٦٦- ويفْتقنَ السّماء

عِلاتن / فاعِلانْ

٢٦٧- ويرقُعن السماء

فعِلاتن / فاعلانْ

٢٦٨- قبَر الدجّالُ في عينيه شعباً

فَعِلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

٢٦٩- نَبشَ الدّجال من عينيه شعباً

فَعِلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

٢٧٠- وسمعناه يصلّي فوقَه

فعِلاتن / فعِلاتن / فاعلن

٢٧١- ورأيناه يحيّيه ويجثو

فعِلاتن / فعِلاتن / فعِلاتن

٢٧٢- ورأينا

فعِلاتن

٢٧٣- كيف صار الشعب في كفَيه ماء

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلانْ

٢٧٤- ورأينا

فعِلاتن

٢٧٥- كيف صار الماء طاحونَ هواءْ.

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلانْ

٢٧٦- جزرٌ للهيب تصعدُ فيها آسيا يصعدُ الغدُ انطفأت

فاعلاتن / مُتَفّعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفّعلن / فعِلا

٢٧٧- شمسٌ حلمنا بغير ما هجسَ الليل نهاري يقاسُ

تن / فاعلاتن / مُتَفّعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفّع

٢٧٨- باللّهبِ استصرختُ صوتُ الشعوب يفتتحُ الكونَ

لن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفّعلن / فعِلاتن / فَ

٢٧٩- ويُغوي

عِلاتن

٢٨٠- لستُ الرمادَ ولا الريحَ

مستَفّعلن / فعِلاتن / فَ

٢٨١- سريري أشهى وأبعدُ أقفاصٌ دروبٌ مهجورَةٌ

عِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعلن

٢٨٢- فرسُ الماضي رمادٌ وصبغةُ الله لونٌ آخرٌ

فَعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفّعلن / فاعلاتن / فاعِلا

٢٨٣- لا يَدٌ عليَّ

تن / مُتَفّعلن / فَ

٢٨٤- عليٌّ أبدُ النار والطفولةِ هل تسمع برق العصور

عِلاتن / فعِلاتن / مُتَفّعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفّعِ

٢٨٥- **تسمع آهاتِ خطاها ؟ هل الطريقُ كتابٌ أو يدٌ ؟ إصبعُ**

لن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفُ

٢٨٦- **الغبار كدرويشٍ يغنّي ملكَ الأساطير هاتوا وطناً قرّبوا**

علن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مُتَفُ

٢٨٧- **المدائن هزّوا شجر الحلم غيّروا شجر النوم كلامَ السماء**

علن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعِ

٢٨٨- **للأرضِ**

لن / فاعِ

٢٨٩- **طفلٌ تائهٌ تحت سرّةِ امرأةٍ سوداء بحثاً**

لاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِلاتن / فاعلاتن

٢٩٠- **طفل يشبُّ**

مستفعلن / فَ

٢٩١- **وللأرض إلهٌ أعمى يموت...**

عِلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فَ

٢٩٢- **سلامُ**

عِلاتن /

٢٩٣- **لوجوهٍ تسير في وحدة الصحراء للشرق يلبس العشب**

فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فاعِ

٢٩٤- **والنارَ سلامٌ للأرض يغسلها البحر سلامٌ لحبّها...**

لاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعِلن

٢٩٥- **عُرْيكَ الصاعقُ أعطى أمطاره يتعاطانيَ رعدٌ في نهديَ**

فاعلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن

٢٩٦- **اخْتمرَ الوقت تَقدَّمْ هذا دمي أَلَقُ الشرق اغترفني وغِبْ**

فَعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن/ مُتَفُ

٢٩٧- أضعِني لفخذيك الدويّ البرق اغترفْني تبطّنْ جسَدي

علن / فاعلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فَعِلا

٢٩٨- ناريَ التوجّه والكوكب جرحي هدايةٌ أتهجّى...

تن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن

٢٩٩- أتهجّى نجمةً أرسمُها

فَعِلاتن / فاعلاتن / فعلِنْ

٣٠٠- هارباً من وطني في وطني

فاعلاتن / فَعِلاتن / فعلِنْ

٣٠١- أتهجّى نجمة يرسمها

فَعِلاتن / فاعلاتن/ فَعِلنْ

٣٠٢- في خطى أيامه المنهزمة

فاعلاتن / فاعلاتن / فَعِلنْ

٣٠٣- يا رماد الكلمة

فاعلاتن / فعِلنْ

٣٠٤- هل لتاريخي في ليلك طفلٌ ؟

فاعلاتن / فَعِلاتن / فعِلاتن

٣٠٥- لم يَعُدْ غيرُ الجنونْ

فاعلاتن / فاعِلانْ

٣٠٦- إنني ألمحهُ الآنَ على شبّاك بيتي

فاعلاتن / فعِلاتن/ فعِلاتن / فاعلاتن

٣٠٧- ساهراً بين الحجار الساهره

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلنْ

٣٠٨- مثل طفلٍ علّمته الساحره

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلنْ

٣٠٩- أنَّ في البحر امرأةْ

فاعلاتن / فاعلنْ

٣١٠- حمَلتْ تاريخه في خاتمٍ

فَعِلاتن / فاعلاتن / فاعلنْ

٣١١- وستأتي

فَعِلاتن

٣١٢- حينما تخمد نارُ المدفأة

فاعلاتن / فعِلاتن / فاعلنْ

٣١٣- ويذوب الليل من أحزانِه

فَعِلاتن / فاعلاتن / فاعلنْ

٣١٤- في رماد المدفأه...

فاعلاتن / فاعلن

٣١٥-... ورأيت التاريخ في رايةٍ سوداء يمشي كغابةٍ لم

فاعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفّعلن / فا

٣١٦- أُؤَرِّخْ

عِلاتن /

٣١٧- عائشٌ في الحنين في النار في الثورة في سحر سُمُّها

فاعلاتن / مُتَفّعِلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مُتَفّعِلن

٣١٨- الخلاّقِ

فَعّلاتن

٣١٩- وطني هذه الشرارة، هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي...

فعِلاتن / مُتَفّعِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفّعلن / فَعّلاتن

استنتاج:

يبدو واضحًا أن قصيدة (هذا هو اسمي) تكاد تصلح أن تكون أنموذجًا متقدّمًا للقصائد التي تُستخدم فيها تفعليتان تتناوبان الحضور تجاورًا وتباعدًا في بنية إيقاعية حلزونية تكشف عن رحابة الموسيقى الشعرية في التفعيلات العروضية المعروفة، وتبين عن قدرتها على مسايرة التشكيل الفني الجديد في الشعر المعاصر، والخروج عن نمطية البناء الموسيقي التقليدي الرتيب الذي يقع فيه شعر التفعيلة الواحدة أحيانًا، وشعر الشطرين غالبًا.

وقد تبيّن أن سبب وقوع الباحثين في أحكام فنية غير صحيحة تجاه مسألة البنية الإيقاعية في هذه القصيدة هو حداثة استخدام تفعيلتين في القصيدة الواحدة بأسلوب مغاير للتوقع؛ أي ليس بتعاقب متكرر بين التفعيلتين، فأدت هذه المغايرة إلى بناء إيقاعي مختلف يوحي للدارس أن أدونيس استخدم التفعيلة (فاعلن وفعولن) مثلاً، وكان يفوت على الدارسين تقطيع القصيدة كلّها عروضيًا حتى يتحققوا من توقعاتهم.

كما ثبت من استعراض فاعلية (فاعلاتن ومستفعلن) أنهما تملكان طاقة إيقاعية هائلة عندما يُستخدمان في تعاقب غير منتظم في السطر الشعري الواحد، ومن الواضح أن أدونيس لم يستخدم من زحافاتهما سوى نصف زحافات كل تفعيلة منهما، لكن النسق الإيقاعي كان خصيبًا وغنيًا في القصيدة التي بلغ عدد التفعيلات فيها ألفًا ومئتين وستّاً وعشرين تفعيلة. وبذلك تشكل هذه القصيدة مع مثيلاتها الطوال (الوقت، والبرزخ، والبهلول، ومقدمة لتاريخ ملوك الطوائف وغيرها) نقلة جديدة في حجم القصيدة العربية المعاصرة من منحى، وفي تجاوز التقليد الإيقاعي الموروث من منحى آخر.

تصلح هذه القصيدة أن تكون كذلك مثالاً ساطعًا على القصيدة التي كتبت لتقرأ لا لتنشد بمعنى أن قصيدة (هذا هو اسمي) سجّلت إضافة متميزة للكتابة الشعرية الجديدة التي غادرت خطابها الشفاهي، بسبب غزارة المؤثرات الشكلانية في هيكلية القصيدة، فأدونيس استخدم فواصل غير مألوفة بين

الجمل الشعرية مثل علامة (/) في الطبعات الأولى ثم عاد ووضع عوضًا عنها فواصل فراغية في الطبعة التي اعتمدتها الدراسة طبعة ١٩٩٦م، ومثل توزيع القصيدة على عنوانات، وتعميق اللون في بعض العبارات الشعرية التي توحي بمركزي الرؤيا ودلالاتها.

أكدّت القصيدة تأكيدًا جليّاً أن الشعر يعطي الشعراء فسحة تكاد تكون غير محددة في زحزحة العلاقات اللغوية نحوًا وصرفًا عن صياغاتها الموروثة، وإبداع علاقات لغوية جديدة غير مألوفة لكنها منسجمة مع طبيعة الحرية الفنية الممنوحة للبناء الشعري القديم، ولكن أدونيس قدّم صورًا جديدة لما يمكن أن أسميه تطويع الزحاف على غرار ما فعل بفعولن التي هي في الأصل (مستفعلن) ولكنها مخبونة مقصورة، فجعلها (فعولُ) و(فعولْ) و(فعو).

كان أدونيس مخلصًا لنزعته الفنية في التمرد على البنية الموسيقية الخارجية (الوزن) لتحريك القدرة الإيقاعية في التفعيلات، وقد أثبتت قصائده الأخريات الطوال أن اتجاهه هذا شكل علامة فارقة في حركة الشعر العربي المعاصر.

ومن جانب آخر؛ فإن وفاء أدونيس لثورته الشعرية عبر النماذج التي قدّمها في مجلّده من القصائد الموزونة أكّد أن إيقاع الشعر العربي القديم غنيّ بطاقة الإيقاع ويمتلك سمة الخصب والتكاثر والتجدد والإضافة، إنما العيب في قصور مواهب الشعراء عن اكتشاف تلك الطاقة الخلاّقة.

وبهذا يكون أدونيس أحرج الغنائية المستهلكة في القصيدة العربية القديمة، ورفعها إلى مستوى الرؤيا الشعرية الجديدة المنسجمة مع ماهية التثوير الفني الشعري لغة وإيقاعًا وصورة وانفعالاً، وأحرج الدارسين المتعجّلين في إصدار الأحكام، وأحرج فوق ذلك كله المتلقي العربي من خلال ما يترتب على البنية الجديدة من تجريد وغموض وذهنية وتشتيت حواس، وتَخَلٍّ عن وظيفة التلقي السماعي إلى البصري.

إن البنية الإيقاعية الجديدة في قصيدة (هذا هو اسمي) تمثل فرادة

أدونيس وجسارته الخبيرة في إمكانات موسيقى الشعر العربي، ففي القصيدة -كما رأينا- ما زاد عن مئة موضع من (التدوير) الذي رفضته نازك الملائكة في شعر التفعيلة، ولكن أدونيس أثبت بطلان هذا الرأي تطبيقيًا.

فضلاً عن ذلك كله؛ فإن القصيدة تشير بصورة لامعة إلى أن طبيعة الشعر الذي تبدو فيه (الذات) مركزًا لرؤيا القصيدة، إنما تتكاثر فيها عناصر خطاب المتكلم تكاثرًا واسعًا على غرار ما لمسناه من استخدام غزير لياء المتكلم وتاء المتكلم، وهو استخدام عزّز حضور تفعيلتي فاعلاتن ومستفعلن بتلك الصورة الفريدة المغامرة.

في ضوء ذلك كله، أخلص إلى القول إن إيقاع تفعيلتي فاعلاتن ومستفعلن في هذه القصيدة (الغابة الغامضة الواسعة) حقّق انسجامًا ناجحًا مع مختلف المؤثرات الشكلانية من جهة، ومع جوهر الرؤيا الشعرية المفتوحة على الذهول والانخطاف ولذة الاستبصار والتشوّف، بخروج مقصود ومدروس عن النسق الموسيقي العربي المتداول من جهة أخرى.

إن الحراك الإيقاعي في هذه القصيدة أشبه بأداء مُغَنٍّ محترف ينطلق من (القرار) فيرنّم ويمدُّ الأزمنة الصوتية ويقطعها ويستحدث العُرَب حتى تخاله أحدث نشازًا وخروجًا على المقام، فإذْ به يعود إلى (الجواب) بمهارة أقرب إلى لذة الاستعراض، فيتركك مندهشًا ذاهلاً لطربه مع نفسه وليس لطربك أنت.

فاعلاتن في شعر تيسير السبول

الشعر في الأردن منذ بداية نباته كان متجاوبًا مع أصداء القصيدة العربية في العراق وسوريا ومصر، وباستثناء صوت عرار المتفرد ظهر أغلب الشعراء في بلاط الملك المؤسس مقلدين لاتجاهات الشعر وأشكاله السائدة في الأربعينيات والخمسينيات.

وقد أثبت الباحثون أن (عرار) كتب عددًا من القصائد وفق شعر التفعيلة لكن لم يكتب لها الذيوع بسبب التماعات أسلوبه الساخر،والناقد، والشجاع في توظيف العبارة المحكية المؤثرة في وجدان المتلقي.

بعد نكسة حزيران اتجه الشعر في الأردن إلى الاشتباك مع هموم القضية الفلسطينية وقضايا الجراح القومية الساخنة. وأحسب أن تيسير سبول كان أبرز شاعر أردني اندغم بالهم الوطني الإنساني والقلق الوجودي الذي واكب تلك المرحلة الجريحة.

ولما كان السياب ونازك والبياتي وصلاح عبد الصبور وأحمد حجازي وأدونيس وخليل حاوي ونزار قباني ومحمود درويش قد قطعوا شوطًا عريضًا في نقل المعمار الشعري من كلاسيكيته البنائية النمطية إلى حداثته البنائية وفق موسيقى شعر التفعيلة، فإن تيسير سبول لحق بهذه الحداثة وسجّل إضافة فنية ناجحة. فهو كاتب رواية عرفناه من خلال روايته الوحيدة (أنت منذ اليوم) التي فازت بجائزة لبنانية مرموقة آنذاك، وهو إعلامي يعدّ ويقدّم برامج إذاعية قبل رحيله. وبسبب فوزه عمَّت شهرته روائيًا على حساب أحقية شعريته بالالتماع.

عرف عن تيسير انتماؤه القوي إلى عروبته وقضايا أمته،وقد قادته حساسيته الشديدة إلى اليأس الذي أدى به إلى الانتحار.

لتيسير ديوان شعري واحد اسمه «أحزان صحراوية»، طبع في كتاب ضم -أيضًا- روايته الوحيدة (أنت منذ اليوم)(٢٨٣)

يبدو أن الموهبة الشعرية لدى تيسير انبجست وهو في العشرينات من عمره، فثمة قصائد عديدة تعود تواريخ كتابتها ما بين ١٩٦٠-١٩٦٨م وهي أغلب قصائده عدا ثلاثًا كتبهن في ١٩٧٣م. وذلك يتوافق مع ما قالته زوجته في مقدمة الأعمال من أنه بعد هزيمة حزيران أعلن موت الشعر وعكف على كتابة روايته «أنت منذ اليوم»[٢٨٤].

في ديوانه الوحيد (أحزان صحراوية) (٣٨) قصيدة مكتوبة على نظام التفعيلة،عدا الأبيات التي ترجمها من رباعيات الخيام، فجاءت وفق شعر الشطرين على غرار ترجمة أحمد رامي وأحمد صافي النجفي لكن ترجمة تيسير كانت عام ١٩٧٣م.

نستنتج من ذلك أنه وعى معمار قصيدة التفعيلة على النحو الذي سلكه روادها ولا سيّما السياب. وهذا جدول بأسماء القصائد وتفعيلاتها:

الرقم	عنوان القصيدة	التفعيلة المستخدمة
١	مرحبا	فاعلاتن
٢	شتاء لا يرحل	فعولن
٣	لحظات من خشب	فاعلاتن
٤	المستحيل	فاعلاتن
٥	من مغترب	مستفعلن
٦	المهجورون	فاعلاتن
٧	أشباح الرجال	فاعلاتن
٨	ملاح	فاعلاتن
٩	ثلاث أغنيات للضياع	الخبب
١٠	الشواطئ الأخيرة	فاعلاتن
١١	قطعة قلب للبراءة	مستفعلن
١٢	رعب	الخبب

١٣	لو	فعولن
١٤	أحزان صحراوية	فاعلاتن
١٥	غجرية	فاعلاتن
١٦	عودة إلى الرفاق المتعبين	فاعلاتن
١٧	النسر الغائب	الخبب
١٨	العقد المفروط	فاعلاتن
١٩	نيسان وحكمة الجدار	مستفعلن
٢٠	كلمات ثقيلة	فاعلاتن
٢١	عصفورة قلبي	الخبب
٢٢	حلولية	مستفعلن
٢٣	العجاج	فاعلاتن
٢٤	ما لم يُنقل عن شهرزاد	فاعلاتن
٢٥	قرارة موشح أندلسي	متفاعلن
٢٦	أحزان صحراوية ٢	فاعلاتن
٢٧	عودة الشيخ	فاعلاتن
٢٨	شهرة التراب	مستفعلن
٢٩	أحزان صحراوية ٣	فاعلاتن
٣٠	مرثية الشيخ	فاعلاتن
٣١	بلا عنوان ١	فاعلاتن
٣٢	مرثية القافلة الأولى	متفاعلن
٣٣	الأسرار	فاعلاتن
٣٤	الحلم	فعولن
٣٥	السؤال	فاعلاتن
٣٦	بلا عنوان ٢	فعولن
٣٧	الرحلة	فاعلاتن

يرينا الجدول أن فاعلاتن مستخدمة (٢٢) مرة، وفعولن (٤) مرات، ومستفعلن (٥) مرات، والخبب (فعِلن، فعْلن) (٤) مرات، ومتفاعلن مرتين. أي أنه استخدم خمس تفاعيل من التفاعيل الأصلية الثمانية المعروفة في علم العروض العربي باعتبار (فعِلن، فعْلن) متحورتين عن فاعلن.

وبذلك تكون فاعلاتن التي تكرر استخدامها إلى أكثر من نصف العدد الكلي للتفاعيل المستخدمة أوفر التفاعيل حضورًا في شعر تيسير.

لا يستطيع باحث أن يطمئن إلى سبب واحد يجعل شاعرًا يستخدم تفعيلة أو بحرًا في شعره بصورة أوفر من غيرها، وقد واجهتُ هذه المسألة في أثناء دراستي لحضور متفاعلن في شعر محمود درويش حضورًا طاغيًا لكني اجتهدت في تفسير ذلك وأرجعته إلى المرونة الموسيقية العجيبة الغنية في هذه التفعيلة.

ليس بالمستطاع الجزم مثلاً أن فاعلاتن محببة سائغة للذائقة الموسيقية عند سبول، فالتفاعيل الأخرى المستخدمة سائغة أيضًا، ولكن بالإمكان تحرّي السبب عندما نستعرض الفاعلية الموسيقية لفاعلاتن في الدرس العروضي. وقد أوردتها مفصّلة في صفحة من الصفحات السابقة من هذا الكتاب في موضوعة تناوب فاعلاتن ومستفعلن في شعر أدونيس.

فعْلاتن أو فالاتن ...

ومن بعض صورها أيضًا فاعلاتُ ـ ب ـ ب وهي نادرة غير مستحبة[(٢٨٥)]

أما فاعلاتن في ديوان أحزان صحراوية الذي يضم جميع قصائد السبول، فقد أقام بها الشاعر (٢٢) قصيدة أي بما يزيد على نصف العدد الإجمالي لقصائد الديوان، ولا أحسب أن ثمة سببًا واضحًا لذلك سوى أن لكل شاعر ما يستهويه من الوحدات النغمية في موسيقى الشعر، أو ما يفضله وينسجم مع ذائقته من البحور. وبالرغم من ذلك لاحظت أن فاعلاتن في شعر السبول وسيط ملائم لنفثات التأسي والحزن تقارب كثيرًا فيوض التحسر في قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي، وتلك التي بُنيت على بحر الرمل بمداميك ثلاثية من فاعلاتن. كأني أريد القول أن فاعلاتن توفر للشاعر قسطًا أكبر من غنائية الحزن وترانيم

الأسى على غرار لحن قصيدة (جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلسِ) غناء فيروز.

وهذه أبرز التنويعات الموسيقية التي شكّلها استخدام فاعلاتن في شعر السبول:

أولاً: التوازي في بحر الرمل في شعر الشطرين:

أ - التفعيلات الثلاث لبحر الرمل السالم

ما الذي نخسر إنْ نحن التقينا[٢٨٦]

فاعلاتن / فعِلاتن / فاعلاتن

ب - تفعيلتان في نصف الشطر، مجزوء بحر الرمل ليصير البيت أربع تفعيلات:

لا وعمق السِّرِّ في عينيكِ ما كان غراما

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فعِلاتن

وانكفاءاتي ونزْفي وأناشيدي اليتامى[٢٨٧]

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فعِلاتن/ فاعلاتن

ومثل هذا النمط من البناء الموسيقي في الشعر سائد متداول على غرار قول إيليا أبو ماضي في القصيدة التي يغنيها عبد الحليم حافظ:

جئتُ لا أعلم من أين ولكني أتيتُ

ولقد أبصرتُ قدّامي طريقًا فمشيتُ

أو قول الهادي آدم في قصيدة «أغدًا ألقاك» التي تغنيها أمّ كلثوم:

آهِ كم أخشى غدي هذا وأرجوه اقترابا

كنت أستدنيهِ لكنْ هيبَتُهُ لمّا أهابا

واستخدام تفعيلتين في كل شطر معروف وشائع في الأناشيد:

يا بلادي يا بلادي أنتِ حبي وفؤادي

ثانيًا: ثلاث تفعيلات في السطر الواحد (من غير توازٍ مع بحر الرمل في وحدة القافية):

كان إحساسًا عميقًا لا يُسمّى

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

ثالثًا: تفعيلتان في السطر الواحد (من غير توازٍ مع مجزوء الرمل في وحدة القافية):

كلما أحسستُ أني

فاعلاتن / فاعلاتن

بعضُ دفء الآخرين(٢٨٨)

فاعلاتن / فاعلاتن

رابعًا: تفعيلة واحدة في السطر:

غجريّةٌ

فاعلاتن

أمطريني(٢٨٩)

فاعلاتن

خامسًا: التدرج من تفعيلة واحدة إلى خمس تفعيلات:

كنتُ أدري

فاعلاتن

رحلةٌ أمعِنُ فيها خلفَ سرٍّ

فاعلاتن / فعِلاتن / فاعلاتن

هو في أعماقِ عينيكِ ولن يصطادَ هذا السرَّ غيري (٢٩٠)

فعِلاتن / فاعلاتن /فعِلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

سادسًا: استخدام فاعلن وفعِلن وفاعلان وفعِلانْ في نهايات الأسطر:

أ- فاعلن

واهتفوا (٢٩١)

فاعلن

ب- فعِلن

المسا يمطر حبّاً وأسى

فاعلاتن/ فعِلاتن/ فعِلن

جـ- فاعلانْ

دمعتان (٢٩٢)

فاعلانْ

د- فعِلانْ

لمَ أسَرتَ بي حكاياكِ إلى أمس دفينْ (٢٩٣)

فعِلاتن / فاعلاتن / فعِلاتن/ فعِلانْ

سابعًا: تناوب فاعلاتن مع متفاعلن:

تحققت هذه الظاهرة في قصيدة (قرارة موشَّح أندلسي)، ففي منتصف القصيدة القائمة على متفاعلن انتقل الشاعر إلى تفعيلة فاعلاتن:

يأتيكَ حاملُها يُغنّيكَ الرجاءُ

متْفاعلن/ متَفاعلن/ متْفاعلن/ مُ

وأنتِ صامتةٌ عصيّةْ

تفاعلن/ متفاعلان

ترقصُ الشامُ على قلبي نُسيمات خفايا

فاعلاتن/ فعِلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

- آه ما أحنى- فحتى الميّت تعطيه شغافا

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فعِلاتن

وبعد سبعة أسطر من السطرين السابقين نجد الشاعر عاد إلى متفاعلن الراقصة المجزوءة:

ويطوفُ ساقينا

متفاعلن/ مُتْفا

كأسًا تلي كأسا

متْفاعلن/ مُتْفا

إلى «وهْم ولو حينا» ثم يعود إلى فاعلاتن:

بَردى في العين صبحًا ومساءً

فعِلاتن/ فاعلاتن/ فعِلانْ

أتوقع أن سبب هذا التشكيل الذي يقوم على تناوب متفاعلن مع فاعلاتن هو أن جوهر القصيدة يتجه إلى الاحتفاء بالروح العربية الأندلسية التي تمثلها الموشحات القائمة في أغلبها على فاعلاتن في بحر الرمل، ودليل ذلك أن الشاعر ضمّن آخر القصيدة بموشح معروف:

ونديمٍ همتُ في رفقتـــه   وبشُرْب الراحِ من راحتـهِ

كلما استيقظ من غفوتِـهِ   جذب الزّقَّ إليـه واتكـا

وهي أبيات تمثل حالة النشوة والازدهار الانفعالي المنحاز للغنائية الأندلسية وفي الوقت نفسه يوحي إلى تأثر الحياة الأندلسية ولاسيّما جماليات أبنيتها وقبابها بما هو في الشام، ولاسيّما في الصفحة الأولى من القصيدة [(٢٩٤)]

ثامنًا: كان تيسير السبول يقسّم بعض قصائده إلى مقاطع، كل مقطع مستقل برقم، ثم يقيم بعض المقاطع على تفعيلة مختلفة عن التفعيلة الرئيسة في المقاطع الأخرى، على نحو قصيدته (مرثية الشيخ) التي تكونت من ستة مقاطع، فجعل المقطع الرابع قائمًا وفق تفعيلة (مستفعلن) والمقطع السادس وفق تفعيلة فاعلن وتداخلها مع فعولن.

ويتراءى لي أنه كان يفعل ذلك استجابة لأمواج انفعاله وتحوّلات فكرته. ولا شك أن هذا السلوك الفني ظاهرة شجاعة تنسجم وحجم الحرية البنائية في القصيدة المتَفّعلة التي تمنح الشاعر فضاء أوسع في التعبير عن رؤاه عبر تعدد الأوزان وتعدد القوافي ليناسب هذا التعدد مستجدات الفكرة الشعرية.

تاسعًا: حاول تيسير ترجمة قسم من رباعيات الخيام بلغ (٣٥) رباعية وكان عرار قد سبقه إلى مثل هذه المحاولة فترجم مجموعة من الرباعيات نثرا[(٢٩٥)].

في حين كانت ترجمة تيسير قائمة على مجزوء بحر الرمل الذي تتكرر فيه فاعلاتن مرتين في كل شطر، لكنه لم يعتمد تحديد كل شطر إنما جعل

التفعيلتين متداخلتين في السَّطر على الأغلب:

لحظةٌ لا غير لاحت في قفار العدميةْ

لحظةٌ لا غير في الحلق مذاقُ الحيوية

وأحيانًا تتضح أواخر التفعيلتين دون تداخل:

يا أخي حين نُوارى   يُسْدِلُ الموتُ الحجابْ

من ليالي بحضورٍ   نحنُ منه أو غيابْ (٢٩٦)

ومن المعلوم أن رباعيات الخيام تُرجِمت عشرات المرات بدءًا من مترجمها الشهير الأول (فيتز جيرالد) تواصلاً مع أحمد الصافي النجفي التي ترجمها مستخدمًا بحر الخفيف، وأحمد رامي الذي استخدم في ترجمته بحر السريع فاشتهرت الرباعيات عربيًا بسبب تحويلها إلى أغنية من ألحان رياض السنباطي وغناء أم كلثوم.

ولعلَّ ترجمة سبول للرباعيات وفق ثنائية فاعلاتن ترينا مدى تعلُّقه بهذه التفعيلة التي حازت النصيب الأكبر في الحضور في شعره وفق كيفيات معمارية متعددة.

عاشرًا: التدوير، اتخذ التدوير في شعر تيسير مفاصل هندسية متباينة منها:

أ - إبقاء المقطع القصير الأول من التفعيلة في السطر وتكملة المقاطع الأخرى من التفعيلة في بداية السطر الثاني:

وَحَبَبْناكِ

فعِلاتن/فَ

حَبَبْناكِ كثيرا (٢٩٧)

عِلاتن/فعِلاتن

ب- إبقاء المقطعين الأول والثاني في آخر السطر وتكملة التفعيلة في السطر الذي يليه:

فأرى الطوفانَ

فعِلاتن/فاعِ

يجتاحُ الجزيرة (٢٩٨)

لاتن/فاعلاتن

ج- إبقاء المقاطع الثلاث الأولى في آخر السطر وتكملة التفعيلة في السطر الذي يليه:

فَلْنَقُلْ

فاعِلا

داختْ أخيرًا (٢٩٩)

تن/فاعلاتن

د- التدوير السيميائي (في متفاعلن):

استخدم السبول التدوير السيميائي العمودي الذي يقدّم صورة نفسية متحركة شفافة، حيث تكون العين المبصرة واسطة للإحساس بالمشهد، على غرار هذا المقطع الذي تتوزع الكلمات فيه عموديًا بهيئة تناسب كلمة (العمدان) فتحققت وحدة الشعور والبصر:

يتسلَّقُ العمدان ملهوفَ الحنينْ (٣٠٠)

مُتَفاعلن/ متْفاعلن/ متْفاعلن

ويشفُّ

مُتَفاعِ

يقطرُ

لن/ مُتَ

والِهًا

فاعلن

عذْبًا

مُتْفا

حزينْ

علنْ

ففي هذا التدوير صورة نفسية للصورة البصرية، واجتماع الصورتين يؤلف لقطة سينمائية تجسد الانفعال الحركي في تسلُّق العمدان بلهفة الحنين.

ولعلَّ السياب في قصيدته أنشودة المطر أبرز من قدَّم التفعيلة مجزأة بشكل عمودي في:

مطرٌ

مطرٌ

مطرٌ

فكانت الأولى مُتَفٌ والثانية عِلُنٌ والثالثة مُتَفٌ (نصف مُتَفعلن) التي سادت في نهايات أغلب الأسطر.

الإيقاع الدرامي في شعر حميد سعيد

يعدُّ حميد سعيد أحد الرموز الثقافية العربية البارزة، فهو مثقف شمولي، وشاعر له منجز إبداعي كبير. تسلم مناصب ثقافية عدة، وكانت له بصمته الواضحة في إدارة المشهد الثقافي العراقي، وفي منجزات اتحاد الكتّاب العرب.

تناول شعره بالدراسة والبحث نخبة موفورة من الباحثين والنقاد، ومن طلبة الدراسات العليا في الوطن العربي. وتعددت اتجاهات الدراسات بين البناء الفني في شعره، وفضاءات الرؤى المتعددة.

ولعل أهم ميزة في شعره هي الخصب التاريخي الإيحائي الذي يجعل من القصيدة شاهدًا إبداعيًا تواصليًا مع تحولات القصيدة من نحو، ومفاصل المراحل السياسية والاجتماعية من نحو آخر.

وهو من الشعراء القلة الذين ينوّعون في موضوعاتهم الشعرية تنوّعًا شجاعًا، فهو إذ يرى فلسطين -مثلاً- بنت الحسين، وهو إذ يعيد إنتاج أبطال الروايات العالمية شعرًا، نراه في الوقت نفسه يتناول شخصية (عبد الله) تناولاً مشتبكًا مع الواقعية الشعبية السحرية ومع عذابات الحلم عند البسطاء الذين هم أعظم الشهود على أخلاق المراحل وواقع الحال.

وأحسب (حميد سعيد) قد نجا من أدلجة القصيدة، واجتهد في الانتماء إلى جوهر الشعر الصافي الذي ينتمي إلى مكابدات الإنسان مع صيرورات الحياة، سواء إنسان الجرح الوطني وقضايا الحرية واستلاب الحقوق، أو إنسان الشارع والزقاق.

فهو ينطلق من رؤيا كونية عميقة تفلسف لذة الألم ومتعة اليأس، وفي الآن عينه تضيء شعاعات الحلم المؤجل مهما طالت خيبته.

وقد سبق لي أن تناولت بالدراسة ظاهرة توظيف الشخصية في شعره فكانت شخصياته متنوعة ومتميزة حيث غطت جميع النماذج البشرية ذوات الخصوصيات السياسية أو الاجتماعية أو المعيشية البسيطة.

ولعل من سجايا أغلب قصائده اتجاهها نحو السرد الدرامي والبناء المسرحي أو السينمائي وذلك بعفوية ومكنة ظاهرة في إدارة الأحداث مع المحافظة على البنية الإيقاعية المتبعة في القصيدة.

غير أنني -هنا- سأتوقف عند ظاهرة فنية مهمة في التشكيل الشعري عند حميد سعيد وهي ظاهرة الإيقاع الدرامي المواكب لرؤيا القصيدة ومكامنها الداخلية.

وأقصد بالإيقاع الدرامي تنوّع الوحدات الموسيقية بحسب أدوار المتحدثين في القصائد التي تتسم بالطابع المسرحي وتمظهرات السياق الدرامي.

فقصيدته ذائعة الصيت [تخطيطات بالفحم والدم على جدران المتحف العراقي] من عيون الشعر العربي المعاصر، فهي قصيدة تمسرح مجد التاريخ العراقي وتبرز القيمة العليا للموروث الحضاري الإنساني الفريد، الذي ينحاز به الوطن العراقي عبر استنطاق الشاهد التراثي للحضارات المتعاقبة في العراق، لتأتي الرؤيا متدفقة على ألسن المتحدثين المتخيلين، فحميد سعيد يمتلك مخيالاً تاريخيًا فذًا متجذرًا بأرومة حضارة بلاد الرافدين وبما تلاها من تحولات عبر الأزمنة المتعاقبة.

ولا يخفى على المتلقي ما تشعه مفردتا الفحم والدم من عناقيد دلالية تومئ إلى السواد والحمرة في المستوى اللوني المتبادل، وهو مستوى يستدعي دلالة الحزن الداكن [الفحم] وآلام الموت [الدم] في سيرورة الحياة في العراق منذ ميلادها إلى الآن: أي منذ الآشوريين والبابليين.

هذه القصيدة تنهض على بنية مسرحية يقوم بها الشاعر بدَوْر الراوي في حوار متبادل مع [المجموعة] التي تمثل نخبة من الشعب. فتبدأ بحديث المجموعة:

«سبعةُ حكماءِ من بابلَ... سبعُ أميراتٍ من آشورْ

النيران تحاصرهم في فردوس الوطن المغدورْ

يطردهم وحشُ العتمةِ من حقل النورْ

السومريون أفاقوا من سمادير الرؤى

فانفتحت على جحيم العالم السفلي ألفُ بابْ

وجاء ربُّ الجندِ من ممالك الحقدِ إلى أوروكْ

منتقمًا

فأشعل النيران في نخيلها... وأشعل الأعنابْ»

فالمقطع السابق مكتوبٌ وفق تفعيلتين، حيث قامت السطور الثلاثة الأولى على تفعيلة الخبب إما [فاعِلُ أو فعِلن أو فَعْلن] وهذه التفعيلة ملائمة للبوح الحكائي الإخباري لدى المجموعة. أما السطور من (٤-٨) فقد بناها الشاعر على تفعيلة الرجز [مستفعلن] وزحافَيْها الشهيرين [مُتَفْعلن ومُسْتَعِلنْ] في تدفق رقيق التنغيم، ينسجم وطبيعة الانفعال المتحسر على جحيم الموت والدمار، إلى درجة أن السطر الثامن جاء بيتًا من بحر الرجز:

فأشعل النيران في نخيلها	**وأشعل النيران في الأعنابْ**
ب - ب -/ - - ب -/ ب - ب -	**ب - ب -/ - - ب -/ - -**
مُتَفْعلن / مستفعلن / متَفعِلن	**متفْعِلن / مستفعلن / مُسْتَف**

غير أن الإيقاع في نسيابيته المنسجمة مع مغزى الحدث المأزوم بالنار والرماد والحزن والموت كان يتفلت أحيانًا من هندسته المنتظمة منتصرًا إلى الانفعال التلقائي، لكأن مشاعر الشاعر كانت متأرجحة بين الوعي واللاوعي أو بين السرد والذهول، لكن سيميائية الإيقاع كانت بارزة بوضوح في بعض الأسطر الذي يتدرج الشاعر فيها بالحذف:

«لقد عمَّ الخرابْ

عمَّ الخرابْ

عمَّ الخرا...»

فالسطر [لقد عمَّ الخراب] مثَّل ذروة القرار فجاء منقادًا للشعور والوضوح

المؤكد لعموم الخراب فخرج عن الإيقاع، ثم ما لبث أن عاد إليه في السطرين التاليين [عمَّ الخرابّ... عمَّ الخرا...] وما حذف حرف الباء إلا لعبة إيحائية ذكية ولفتة بصرية ماكرة لا تخفى على المتلقي دلالتها.

فالقصيدة موجة انشداه واندهاش أراها ملحمةً شعرية معاصرة تجعل من الشاعر راويًا ومن الشعب [المجموعة] شهودًا عدولاً.

وبذلك أعدّ الإيقاع الدرامي فيها تجريبًا ناجحًا لكتابة القصيدة التي بتصرف بها الشاعر في هندستها الموسيقية وفق تذبذات أحاسيسه، فهي قصيدة تحتمل التنغيم وتحتمل التنثير. وقد لاحظت بعض الشعراء مؤخرًا يجتهدون في كتابة القصيدة المشهدية التي تحتمل الموقع والمنثور والصحفي والحكي العادي، وتداخل التفاعيل. فحميد سعيد يجرّب بوعي وبمقترح فني شجاع كيف يجعل الوحدة النغمية مطواعة للفكرة وخادمة لها؟ ففي هذه القصيدة أيضًا تشارك تفعيلة [متفاعلن] في السرد بشكل واضح كقوله:

«لا شاهدٌ فطنٌ ولا راوٍ يقولُ لنا الحقيقةَ»

- - ب - / ب ب - ب - ب - / - - ب - / ب ب - ب - ب -/ ب ب

«كلُّ شاهدةٍ تَخَطَّفَها السُّعارْ»

- ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -

وعليه؛ فإنني أرى أن القصيدة الملحمية في الشعر المعاصر تتقبل مثل هذا التنوع في المعمار الإيقاعي فيها.

وأرى أن حميد سعيد شاعر مخلص للتجديد في البنى الشعرية، فشعره يحتوي على مغامرات بنائية مدروسة لعل ألمعها التشكيل الدرامي الذي يعتمد على بوح الشخوص المختارين من دمعة الحياة اليومية. فقصيدته [رجل في السبعين وسيّدة في] نموذج رفيع لتحولات الشكلانية الشعرية وتجاوزاتها، فهي تحكي غربة الحب والوطن، ومأساة التقدم في العمر، وآلام التذكر واسترجاع الماضي، إنها قصيدة توطّن صراع الزمن في حياة الإنسان ولا سيّما الإنسان العراقي المنذور لشتات الجسد والوطن والحلم.

تقوم القصيدة السابقة الذكر على بلاغة الحذف وجماليات البنية السينمائية التي تأخذ فيها الفراغات دلالات جارحة يعبئها المتلقي ببصر بصيرته، ويستخدم الشاعر فيها تفاعيل الخبب المناسب للسرد المتقطع للأحداث، والجمل القصيرة المشحونة بالمغزى البعيد. ففي هذه القصيدة التماعات جارحة لمعنى الحب، وترميز شفيف لما ظل في الذاكرة من مظاهر الحبيبة:

[شِخْنا... وتغيرت الدنيا

إلا خفق عباءتها

ظل كما كان].

ثمة عفوية بليغة الصدق، منسوجة بلغة بسيطة لا أثر فيها للتعقيد أو الطلاسم، يدلقها الشاعر بانتصار كبير إلى الفكرة الإنسانية المؤلمة [فراق الحبيبين] وغربة الوطن والشتات. إن كل هذه الآلام لم تستطع أن تمحو [خفق العباءة] من ذاكرة العاشق المهاجر، لأن خفق العباءة هو خفق الوطن، خفق الدمعة القلبية المؤلمة. إنها قصيدة سينمائية بامتياز، يعتمد على الكاميرا فحسب، ولا تحتاج لسيناريو تفصيلي.

تلك نماذج خفيفة من شعر حميد سعيد الوفيّ لأخلاق الشعرية في جوهرها الأسلوبي المتجدد، شعر بعيد عن الخطابة والمباشرة والتسطح والإيدولوجيا شعر نقيّ يشبه الأكلات الشعبية المحبوبة في العراق، ويشبه العرق المتساقط من قاطفي التمر البرحي من نخيل دجلة، شعر منتمٍ إلى رائحة الأم، وإلى شهقات العصافير التي سرقت أعشاشها.

ولعل أوسع دراسة حلّلت البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد هي دراسة محمد كنوني الموسومة بـِ «اللغة الشعرية/ دراسة في شعر حميد سعيد»(٣٠١)، فقد قام الكتاب على تحليل تطبيقي مثابر لعلاقة اللغة الشعرية بالإيقاع في كامل المنجز الشعري لحميد سعيد، فكان تحليله ناجحًا في كشف علاقة اللغة بالفضاء الدلالي. غير أنني استغربت أيّما استغراب كيف وقع الدارس الكريم في أخطاء

توصيفية للتفاعيل المتفق عليها في الدرس العروضي. وسأكتفي بإيراد مثالين على ذلك:

المثال الأول: أورد الدارس المقطع الآتي وقطّعه هكذا:

خذوا جلْدي

مفاعيلن

اسلخوني مثلَ سلْخ الشاةِ، عَرّوني، انثروا لحمي

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

امسحوا لعناتِكم بدمي

مفاعيلن مفاعلتن

مررتُ عليكمُ في ليلةِ العيدِ

مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن

وكنتم تولمون على عيونِ أبي (٣٠٢)

فالتقطيع السابق غير دقيق من حيث تجاهل التدوير، وغير صحيح من حيث وجود مفاعيلن فأما أنه غير دقيق، فالتقطيع الصائب هو:

خذوا جلْدي

خُ/ ذُوا/ جلْ/ دِسْ

ب - - -

مفاعلتن

لخَوني مثلَ سلْخ الشاةِ، عَرّوني، انثروا لحمي

لَ/ خو/ ني/ مث/ ل/ سلْ/ خِشْ/ شا/ ةِ/ عَرْ/ رو/ نِنْ/ ثُ/ رو/ لَحْ/ مِمْ

ب - - - / ب - - - / ب - - - / ب - - -

مفاعَلْتُن/ مفاعَلْتن/ مفاعَلْتُن/ مفاعَلْتن

سحوا لعناتِكم بدمي

ب - ب ب -/ ب - ب ب -

مفاعَلَتن/ مفاعَلَتن

مررتُ عليكمُ في ليلةِ العيدِ

م/ رَرْ/ تُ/ عَ/ ليْ/ كُ/ مو/ في/ ليْ/ لَ/ تلْ/ عي/ دي

ب – ب ب –/ ب – – –/ ب – – –

مفاعلتُن/ مفاعَلْتُن/ مفاعَلْتن

وكنتم تولمون على عيونِ أبي

و/ كن/ تم/ تو/ لِ/ مو/ ن/ عَ/ لى/ عُ/ يو/ نِ/ أَ/ بي

ب – – –/ ب – ب ب –/ ب – ب ب –

مفاعَلْتن/ مفاعَلَتُن/ مفاعَلَتُن

وأما أن التوصيف غير صحيح فلأن الدارس وصف (ب – – –) بمفاعيلن وهي ليست كذلك إنما هي [مُفاعَلْتُن] زحاف مفاعَلَتن. فالقصيدة قائمة على تفعيلة واحدة هي تفعيلة الوافر مفاعَلَتُن وزحافها الأشهر، ولا علاقة لها بمفاعيلن الهزج إذ يقول في نهاية تحليله للمقطع السابق:

«بالتأمل في التقطيع أن هناك تشكيلتين إحداهما هزجية يمثلها السطران ٢/١ والثانية تشكيلة الوافر التي يجسّدها السطر الثالث»[٣٠٣]. وهذا لعمري استنتاج خاطئ لأنه استند إلى اعتقاد غير صحيح. فتفعيلة الهزج في شعر التفعيلة لا تحسبُ هزجًا إلا إذا كانت جميع تفاعيل القصيدة قائمة عليها، لذلك من النادر جدًا أن نجد قصيدة مُتَفَعلة قائمة على مفاعيلن الهزجية، والسبب أن مفاعَلْتن (ب – – –) وهي زحاف مفاعَلَتُن تُغْني عن ذلك.

المثال الثاني: أورد الدارس المقطع الآتي موصوفًا بتفاعيله هكذا:

«النار واطئة.. وتصعد ثم تصعد

مستفعلن/ متفاعلن/ متفاعلن/ مت

كان ليل الفاوِ يفترش الرصاصة..

فاعلن/ مستفعلن/ متفاعلن/ مت

تختفي الظلمات في الذهب المذاب

فاعلن/متفاعلن/متفاعلاتن

ويجيء عبدالله من دمه

متفاعلن/مستفعلن/متفا

وتصحبه الأغاني

علن/ متفاعلاتن

فلتتّبعاني... يا صاحبيَّ تقدّما» (٣٠٤)

مستفعلن/ فا/ مستفعلن/ متفاعلن

فالمآخذ على هذا التقطيع:

- لا تنتمي مستفعلن إلى متفاعلن على الإطلاق إنما هي [مُتْفاعلن - - ب -] زحاف مُتَفاعلن.
- وردت (مُسْتَعِلن) في السطر الثاني، وهي من زحافات مستفعلن التي ليس لها علاقة بتفعيلة متفاعلن التي قامت عليها القصيدة. غير أني أظنها خطأً طباعيًا.
- لم يضبط الدارس الكلمات بالشكل؛ الأمر الذي أوقعه في التوهّم. فكلمة (المذاب) في السطر الثالث ينبغي أن تنتهي بسكون فوق الباء [المذابْ] فتحركيها يصعّب نُطْقَ ما بعدها [ويجيءُ]، يضاف على ذلك أن تسكين الباء يؤدي إلى ورود التفعيلة من غير تدوير إنما بتذييل [متفاعلانْ].
- لا يصحُّ بالإطلاق إيراد مقطع زائد في (متن) السطر على نحو ما جاءت [فا] في السطر الأخير. وسبب الوقوع في هذا الخطأ هو أن كلمة [فلتَتّبعاني] يجب أن تأتي مستقلة في السطر فيتوافق إيقاعها مع متفاعلاتن التي سبقتها.

التفعيلة في المسرحية الشعرية
عند عبد الصبور والفيتوري

أحسب أن المسرحية المكتوبة شعْرًا من أندر الفنون الأشكال الشعرية، ولعلها من أصعبها، وأشدّها حاجة للمعرفة بفن الحوار وتقنيات السيناريو وتنوّع الأدوار وقيادة الأحداث للمغزى الرئيس. ويُعتقد أنها كانت سائدة في العصور الإغريقية ونالت اهتمام الجمهور -آنذاك- ولا سيّما المسرحيات الملحمية الغنائية التي تجيّش النفوس للحرب.

والمسرحية الشعرية فقيرة الحضور في الشعر العربي إلى ما قبل أحمد شوقي، فقد كان الشعر بقالبه المعروف سيّد الأنماط الأدبية. أحدث أحمد شوقي إضافة نوعية للمسرح العربي عبر مسرحياته المتعددة كمصرع كيلوباترا، ومجنون ليلى، وقمبيز، وعلي بك الكبير، وعنترة وغيرها. واشتهر كذلك عزيز أباظة في مسرحيته قيس ولبنى التي كانت تُدرّس لطلبة المرحلة الثانوية في ستينيات القرن العشرين، وكانت المسرحيات جميعها تقوم على شعر البحور عبر تقسيمه إلى بيت وبيتين وثلاثة وأحيانًا نصف بيت في السطر.

غير أن بعض شعراء التفعيلة طوّروا المسرحية الشعرية على صعيد البنية الفنية وعلى صعيد الموضوع من خلال استخدام التفعيلة تجانسًا وتكرارًا وتنوّعًا. وقد ساعدهم ذلك في إبداع مجموعة من المسرحيات التي تندرج تحت مسمّى التراجيديا أو المأساة على غرار مسرحية (مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور، و(أحزان أفريقيا/ سولارا) لمحمد الفيتوري.

مأساة الحلاّج: [٣٠٥]

تتناول هذه المسرحية مأساة قتل الحلاّج ذلك الصوفي العربي الأشهر المنصور بن حسين الحلاّج الذي برز في القرن الثالث الهجري، وقد جعلها في قسمين: الأول: عَنْوَنَهُ بالكلمة أي الإضاءة على أثر فكر الحلاّج في الناس وفي المعرفة الإيمانية، والثاني: أسماه الموت أي بما كان من نتيجة ازدهار الكلمة، وكأنّ الموت كان المكافأة الكبرى للكلمة بسبب غرابة أقوال الحلاّج، وهي غرابة ألّبتَ عليه المكايدين والمنافقين من أتباع الحاكم الذين خططوا لقتله، فالمسرحية نقد للفكر المتخلّف وللسلطة الغشيمة، ونقد لأحوال المعيشة التي يحياها المواطن -آنذاك- ولا شك أن في ذلك إسقاطًا على المرحلة التي عاشها عبد الصبور.

أما مسرحية الفيتوري الموسومة بِـ «أحزان إفريقيا/ سولارا»[٣٠٦]، فهي من نوع المأساة -أيضًا- وتكاد تشابه في مغزاها مغزى مسرحية الحلاّج، فهي تصوير شديد الإيلام لمرحلة العبودية في أفريقيا، ولا سيّما في أواخر القرن التاسع عشر، حيث قامت جدّة الفيتوري والحكاؤون كبار السّن بنقل مشاهداتهم وذكرياتهم عن تلك المرحلة المؤلمة التي كان فيها سكان أفريقيا بضاعة سائغة للتجار البيض عبر المحيط الأطلسي. تُظهر المسرحية أشكال القمع والاستعباد اللاإنساني البشع، وأنواع الرقيق وأساليب استغلال الناس لنقلهم من أفريقيا إلى أوروبا وأمريكا للعمل هناك خدماً وعمّالاً، كما تكشف عن حجم النظرة العنصرية القاتمة التي كان يُعامل بها تجارُ العبيد الأفارقةَ المغلوب على أمرهم في الفقر الشديد وقلّة الحيلة. استثمر هؤلاء التجار -أيضًا- خيرات البلاد الأفريقية التي نراها مستمرة حتى وقتنا الحاضر من قِبَل المستعمر الفرنسي.

كما تبين المسرحية عن غربة الأفارقة في وطنهم، وهي غربة لا تخلو من أنين وشكوى وبعض نفحات الأمل القادم، ويبدو أن الفيتوري في المسرحية ينتمي إلى هذه الطبقة المسحوقة، فأراد بالمسرحية أن يجسّد ويُدين وحشية تجار العبيد، ويبرز حبّه لإفريقيا المهانة والمحتقرة في ذلك الوقت:

نظام التفعيلة في المسرحيتين:

استخدم عبد الصبور في مسرحيته تفعيلات الخبب [فعْلن، فاعلن، فاعل] وزحفاتها في أجزاء عديدة من المسرحية. ففي المنظر الأول إلى صفحة (١٣) يستخدم الشاعر الإيقاع الخببي الذي يَسّرَ على الشخوص التحدث بعفوية كأن كلامهم نثر:

التاجر: انظُرْ ماذا وضعوا في سكّتنا

- -/ - -/ ب ب -/ - -/ ب ب -

الفلاح: شيخٌ مصلوبٌ

- -/ - ـ

ما أغربَ ما نلقي اليومْ

- -/ ب ب -/ - -/ ـ

الواعظ: يبدو كالغارق في النومْ (٣٠٧)

- -/ - -/ ب ب -/ بٌ

سؤال جماعي: مَنْ هذا الشخصُ المصلوبٌ

- -/ - -/ - -/ ـ

مقدم المجموعة: أحدُ الفقراءْ

ب ب -/ ب ب ـ

الواعظ: هل تعرفُ مَنْ قَتَلَهْ

- -/ ب ب -/ ب ب -

المجموعة: نحنُ القَتَلَهَ

- -/ ب ب -

الواعظ: كلّكمو فقراءٌ مثْلَهْ

- ب ب/ - ب ب/ - -/ - -

المجموعة: هذا يبدو من هيئتنا

- -/ - -/ - -/ ب ب -

مقدّم المجموعة: انظرْ إني أعمى

- -/ - -/ - -

أتسوّلُ في طرقات الكَرْخ [٣٠٨]

ب ب -/ ب ب -/ ب ب -/ - -

ثم يتكاثر الحديث من المجموعة الصوفية الموالية للحلاّج بالتأييد، فتكثر الكلمات في السطر الواحد على إيقاع الخبب نفسه:

مجموعة الصوفية:

كُنّا نلقاهُ بظهر السوقِ عطاشاً فَيُرَوّينا

- -/ - -/ ب ب -/ - -/ ب ب -/ - ب ب/ - - -

من ماء الكلماتْ

- -/ - ب ب/ ۔

جَوْعى، فيطاعمُنا من أثمار الحكمةْ

- -/ ب ب -/ ب ب -/ - -/ - -/ - -

ويناديمُنا بكئوس الشوق إلى العرسِ النوراني.. [٣٠٩]

ب ب -/ ب ب -/ ب ب -/ - -/ ب ب -/ - -/ - - -

ثم حين يتحول الحديث إلى فكر الحلاّج، يقوم مقدّم المجموعة بعرض أحوال الحلاّج في حياته معهم، ولا سيّما أقواله ولُمَعٌ من أفكار، وهنا ينتقل الإيقاع إلى تفعيلة [مستفعلن] وزحافاتها:

مقدّم المجموعة: كانَ يقولْ:

- ب ب -

إذا غسَلْتَ بالدماء هامتي وأَغْصُني

ب - ب -/ ب - ب -/ ب - ب -/ ب - ب -

فقد توضأت وضوء الأنبياءْ

ب - ب -/ - ب ب -/ - - ب ۔

كان يريدُ أن يموتَ كي يعودَ للمساءْ

– ب ب –/ ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب ـ

كأنّهُ طفلٌ سماويٌّ شريدْ

ب – ب –/ – – ب –/ – – ب ـ

قد ضلّ عن أبيه في متاهة المساءْ

– – ب –/ ب – ب –/ ب – ب –/ ب ـ

كانَ يقولُ:

كأنَّ مَنْ يقتلُني محقّقٌ مشيئتي

ب – ب –/ – ب ب –/ ب – ب –/ ب – ب –

ومُنْفِذٌ إرادة الرحمنْ

ب – ب –/ ب – ب –/ – ـ (٣١٠)

ثم انتقل من [مستفعلن] إلى عبارات مسجوعة كأنها الحكيُ الدارج، ليذهب بعدئذ إلى [مفاعَلَتُن] وزحافها في تموّج انفعالي سريع الدفقات:

الأبرص: كأنَّ الشمسَ حين أراه قد سمعتْ

ب – – –/ ب – ب ب –/ ب – ب ب –

ضراعاتي

ب – – –

وقد صُبغتْ مذلاّتي

ب – ب ب –/ ب – – –

لتستمر هذه الدفقة ثلاثة صفحات متتالية (ص ٤٤، ٤٥، ٤٦).

وفي الجزء الثاني من المسرحية يستخدم الشاعر تفعيلة [فعولن] في خمس صفحات متتالية أيضًا (ص١٠٢–١٠٧)، بحيث بدت الصفحات قصيدة واحدة لا يتخللها تقطيع حواري، وذلك لأن الحلاّج بلغ هنا شعور الذروة في بث آلامه وتحدياته وتشوّفاته لحادثة قتله، ليبرّر موته أنه نوع من الحياة وأنه عودة أخرى إلى الإيمان.(٣١١)

على أن الفيتوري –أيضًا– نهج في بناء مسرحيته نهج التعدد التفعيلي وفق

الشحنات التعبيرية المرافقة للأحداث. ففي المشهد الأول يستخدم الإيقاع الخببي أيضًا:

نازاكي يخاطب الموتى:

عودوا أنّى كُنْتُم

- -/ - -/ - -

غرباءَ كما أنتم

ب ب -/ ب ب -/ - -

فقراءَ كما أنتم

ب ب -/ ب ب -/ - -

يا أحبابي الموتى عودوا

- -/ - -/ - -/ - -

حتى لو كنتم قد مِتُّمْ

- -/ - -/ - -/ - -

وقد مثّل المقطع السابق لازمة متكررة في تداعيات الحوار، ذلك لأنه يلخّص جوهر التأزّم الباحث عن الخلاص، فالشاعر يبتغي من الموتى الفقراء العودة من الموت للحياة تحديّاً لتجّار النخاسة، ومن مخاطبته للشخوص ينتقل لمخاطبة قارة إفريقيا بعامة:

يا إفريقيا يا كوخي المهجورْ

- -/ - -/ - -/ - -/ ـ

يا إفريقيا يا وجهي المذعورْ

- -/ - -/ - -/ - -/ ـ

سأكونُ بعيداً عنكِ بعيداً عنكِ

ب ب -/ ب ب -/ - -/ ب ب -/ - -/ ب

وتنتصبُ الأسوارُ

ب -/ ب ب -/ - ـ

ما بين خطايَ وبيتكِ يا إفريقيا

- -/ ب ب -/ ب ب -/ ب ب -/ - -/ ـ

وتطول الأسفار

ب ب -/ - -/ ـ

ومن بداية المشهد الثاني في المسرحية يتجه الشاعر إلى مستفعلن فيستخدمها على نظام البحر في مجزوء الرجز إما كاملة أو مجزّأة:

سولارا: كالسُّحْب تأتونا كالريح تمضونا

- - ب -/ - - - - ب -/ - -

مستفعلن/ مسْتَفْ مستفعلن/ مسْتَفْ

يا أيها الحيرى أينَ تروحونا (٣١٢)

- - ب -/ - - - ب ب -/ - -

مستفعلن/ مسْتف مُسْتعِلن/ مسْتفْ

يردّد كورس العبيد المقطع نفسه، وتُواصِلُ سولارا:

ستحزنُ الأمطارَ وتنحني الأشجارَ

ب - ب -/ - ـ ب - ب -/ - ـ

مُتَفْعلن/ مسْتافْ مُتَفْعلن/ مستافْ

ففي المقطعين السابقين ارتفعت نبرة الغنائية كما لو أن كلَّ مقطع جزء من نشيد على غرار نشيد صفيِّ الدين الحلّي، وهو نشيد شهير:

بيضٌ صنائعنا سودٌ وقائعنا

خضْرٌ مرابعنا حُمْرٌ مواضينا

ثم أورد الشاعر مستفعلن مرة في السطر أو مرتين أو قسَمها نصفين:

شارلي: قلتُ ابتعدْ

- - ب -

لو اقتربتَ خطوةً

ب - ب -/ ب - ب -

إدجار: تقتلني؟

- ب ب -

توماس: لا تغضبا

- - ب -

شارلي: لكنها جاريتي

- - ب -/ - ب ب -

شارلي: أنا

ب -

إدجار: أنا [(٣١٣)]

ب -

فجاءت مُتَفْعلن نصفين: انا عند شارلي، وأنا عند إدجار.

وفي نهاية الفصل الأول تتداعى الدفقة الانفعالية إلى الطول لتصبح قصيدة كاملة تلخص موقف العبيد من التجار بسخرية أليمة غنية بالمجاز والصور الكاريكاتورية:

أحدهم: ها نحنُ مثلما تشاهدونْ

- - ب -/ ب - ب -/ ب ـ

الفيلُ يُلقي جسْمَهُ تحت حذاء الضفدعة

- - ب -/ - - ب -/ - ب ب -/ - - ب -

والبَجَعةْ

- ب ب -

على سرير مُلْكها مضطجعةْ

ب - ب -/ ب - ب -/ - ب ب - [(٣١٤)]

وهكذا؛ نرى أن التفعيلة خدمت الفكرة من خلال طواعيتها للكلمات الانفعالية أو التوصيفية في المسرحيتين، فكانت مرنةً قابلة للتقسيم ولإطالة السطر أو تقصيره؛ وبذلك يخدم نظام التفعيلة حركة البناء المسرحي للأحداث

وحركة المعاني الجوانية والظاهرة لمقاصد الشخوص. كما نلاحظ أن نظام التفعيلة فاق حضور السيناريو، وهذا وحده يُعدُّ مزية فنية عظيمة في معمار المسرحية واتجاهات أفكارها، والسبب قابلية السطر للتقسيم إلى عدد الكلمات الدالّة.

وبالإجمال؛ فإن إيقاع الخبب أوفر الإيقاعات الأخرى في تأمين طبقات الانفعال ومستويات الدلالة طبقًا لما يريده الشاعر، ذلك لأنه إيقاع مفتوح على الانسياب البطيء الذي يشبه النثر وعلى الترنيم الموسيقي السريع الذي يشبه الرقص.

الهوامش والإحالات

(١) **فنّ التقطيع الشعري والقافية**، صفاء خلوصي، ط٥، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٧٧م، ص٧.

(٢) **رسائل إخوان الصّفا**، تأليف إخوان الصفا، مراجعة خير الدين الزركلي، الجزء الأول، نشر وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٢٠م، ص١٦١-١٦٥.

(٣) المرجع نفسه، ص١٧.

(٤) **في الشعر الأوروبي المعاصر**، عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨٠م، ص١٣٦-١٣٨.

(٥) المرجع السابق، ص١١٥.

(٦) الجاحظ، **كتاب الحيوان**، ج٣، تحقيق عبد السلام هارون، ص٤٠.

(٧) في الشعر الأوروبي المعاصر، مرجع سابق، ص١٢٠-١٢١.

(٨) المرجع نفسه، ص١٣٢.

(٩) المرجع نفسه، ص١٤١.

(١٠) محمد نويهي، **قضية الشعر الجديد**، المطبعة العالمية، القاهرة، ١٩٦٤م، ص٣٠-٣١.

(١١) **فلسفة الموسيقى الشرقية**، ميخائيل خليل الله ويردي، مطبعة ابن زيدون، دمشق، ١٩٤٨م، مقدمة الكتاب.

(١٢) المرجع السابق، ص٦٨.

(١٣) المرجع نفسه، ص٤٧٤.

(١٤) المرجع نفسه، ٤٧٥.

(١٥) المرجع نفسه، ص٥٣٣.

(١٦) ينظر تفصيل المسألة في المرجع السابق، ص٥٣٨.

(١٧) ينظر تفصيل ذلك في **العروض تهذيبه وإعادة تدوينه**، الشيخ جلال الحنفي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٣، ١٩٩٤م، ص٤٥-٤٩.

(١٨) قاله الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي في قصيدة مطلعها: أحييك يا مصر الجميلة يا مصرُ.

(١٩) البيت للشاعر العراقي معروف الرصافي، من قصيدة طويلة.

(٢٠) فلسفة الموسيقى الشرقية، مرجع سابق، ص٥٨٥.

(٢١) استندت في هذا التحليل إلى ثلاثة خبراء فنيين سمعت منهم آراءهم الموسيقية سواء من خلال اليوتيوب أو من لقاءات شخصية معهم.

(٢٢) رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨م، ص٤٦-٤٧.

(٢٣) فاروق شوشة، مقدمة **ديوان القدس تتكلم**، مركز الإعلام العربي، الجيزة، مصر، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٩.

(٢٤) جابر قميحة، مقدمة ناشر الديوان السابق، ص٧.

(٢٥) محمد غنيمي هلال، **الرومانتيكية**، نهضة مصر للطباعة، القاهرة، ص, ١٧١

(٢٦) ينظر: **محمود حسن إسماعيل**، دراسة سلوان محمود وعزت سعد الدين، الهيئة المصرية، القاهرة، ٢٠٠٥م.

(٢٧) أبو فرج الأصفهاني، **الأغاني**، دار التوجيه اللبناني، ينظر أي نموذج لـِ [صوت] مثلاً، الجزء السابع عشر، ص ١٦١.

(٢٨) على سبيل المثال اختار عبد الوهاب لأغنية دعاء الشرق/ قصيدة محمود حسن إسماعيل مقام راست.

(٢٩) لوحظ أن بعض المواقع الإلكترونية تدّعي أن فيروز تغني هذه الأغنية وهذا غير صحيح.

(٣٠) شاعر فلسطيني استشهد في معركة الشجرة.

(٣١) فقد غيرت أم كلثوم، مثلاً كلمة «أجل» إلى كلمة نعم، كما سبق أن غيرت سلوا كؤوس الطلا إلى سلوا كؤوس المنى.

(٣٢) للباحث بحث بعنوان «الزمن الخاص في القصيدة العربية المغناة»، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الكويت، العدد (١٣٨) ربيع ٢٠١٧م.

(٣٣) مبارك حنون، **في التنظيم الإيقاعي للغة العربية**، الدار العربية، منشورات الاختلاف، دار زمان، ط١، بيروت، ٢٠١٠م، ص٤٦.

(٣٤) **قاب قوسين**، محمود حسن إسماعيل، مكتبة دار العروبة، ط١، القاهرة، ١٩٦٤م.

(٣٥) **لا بُدَّ**، محمود حسن إسماعيل، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م.

(٣٦) **صوت من الله**، محمود حسن إسماعيل، دار الشروق، ط١، القاهرة، ١٩٨٠م.

(٣٧) **القدس تتكلم**، مصدر سابق، ينظر الإشارة المرجعية (١).

(٣٨) دلّل الحريري في هذه المقامة أن الشاعر الذي أخذ الجزء الأول الذي ينتهي بشرك الردى وما يتبعه من أبيات ليس سرقة شعرية لأنه أضاف جملة أخرى للقافية.

(٣٩) يرى التبريزي أن المحدث وهو بحر المتدارك انفكَّ عن المتقارب الأصل منهما من دائرة واحدة هي المتفق، الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، سورية، ط٤، ١٩٨٦م.

(٤٠) بحر الكامل أوفر بحور الشعر زحافات لتفعيلة متفاعلن ولمجزوءات البحر كذلك وكانت

تفعيلة متفاعلن أكثر التفاعيل حضورًا – على سبيل المثال – في شعر محمود درويش، بسبب المرونة الهائلة في أجزائها.

(٤١) ينظر للتمثيل تناوب فاعلاتن ومستفعلن في هذا الكتاب.

(٤٢) يعدّ هذا البحر مشتقًا من بحر الخفيف لأنه أخذ من الخفيف التفعيلتين الرئيسيتين مستفعلن فاعلاتن.

(٤٣) مراد مبروك، **الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري**، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م، ص٢٠.

(٤٤) أصل الوافر تكرار مفاعَلَتن ثلاث مرات في كل سطر؛ ولكن الشعراء استخدموه في هيئة [مفاعلتن مفاعلتن فعولن] والأخيرة صوتيًا هي [مفاعلْ].

(٤٥) من هذه البحور:

iambic Meter, Trochaic Metrer, Spondiac, Anapestic Meter, Dactylic Meter, Amphibrachic Meter, Pyrrhic Meter

ينظر موضوع أوزان الشعر الإنكليزي في شبكة الإنترنت، الأرشيف، شبكة الفصيح لعلوم اللغة.

(٤٦) إليوت من مقالته المترجمة في كتاب **قضية الشعر الجديد**، محمد نويهي، المطبعة العالمية، القاهرة، ١٩٦٤م، ص٢٣.

(٤٧) المرجع نفسه، ص١٧-١٨.

(٤٨) المرجع نفسه، ص١٤١.

(٤٩) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، طبعة ١٩٧٤م، ص٧.

(٥٠) **سقط الزند**، أبو العلاء المعري، دار بيروت، دار صادر، ١٩٥٧م، ص٨.

(٥١) محمود درويش، **ديوان لا تعتذر عما فعلت**، ط١، رياض الريس للكتاب والنشر، لندن، بيروت، ٢٠٠٤م، ص١٠٣.

(٥٢) قضية الشعر الجديد، مرجع سابق، المقدمة.

(٥٣) المرجع نفسه، والقول لإليوت، ص٢١.

(٥٤) للتمثيل على ذلك ينظر القوافي في قصيدة بلقيس الواردة في هذا الكتاب.

(٥٥) **ديوان محمود درويش**، مج٢، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص٤٠٣.

(٥٦) يُنظر مناقشة هذه المسألة في صفحات تحولات فاعلن في شعر صلاح عبد الصبور، في هذا الكتاب.

(٥٧) **نازك الملائكة، حياتها وشعرها**، إعداد يوسف الطريفي، دار الأهلية للنشر، عمان، الأردن، ٢٠١١م، ص٢٥٧.

(٥٨) ينظر نماذج من احتجاجات الدارسين في كتاب [العروض تهذيبه وإعادة تدوينه]، الشيخ جلال الحنفي، مرجع سابق، ص٦-١٥.

(٥٩) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص١٧٤.

ومن مثل كتاب **العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه**، محمد علي السمان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م، ص٤٧.

وعلى غرار ما قال عبدالرضا علي في كتابه **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه**، دار الشروق، الأردن، ١٩٩٧م، ص٦١. إذ ظنّ أن المقطع الأخير من كل سطر من السطور الأربعة في مطلع قصيدة أنشودة المطر (ضربًا) في حين هو نصف تفعيلة مُتَفْعلن وهي زحاف مستفعلن الأصلية في القصيدة.

(٦٠) الوافي، مرجع سابق، ص٦٩.

(٦١) المرجع نفسه، ص٧١.

(٦٢) ينظر المرجع نفسه، ص٧٢-٧٣ للتمعن في جواز هذه الزحافات. أحسب أن هذه الجوازات قهرية، لذلك لم يأخذ بها بعض الدارسين اللاحقين للتبريزي، كالشيخ جلال الدين الحنفي الذي هذّب العروض.

(٦٣) نازك الملائكة، حياتها وشعرها، إعداد يوسف الطريفي، مرجع سابق.

(٦٤) المرجع نفسه، ص ٣٨١-٣٨٣.

(٦٥) انظر ديوان **كسوف أبيض**، علي العامري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عمان ١٩٩٧م.

(٦٦) عهدي السيسي، **العروض المصفّى**، جامعة طنطا، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٨٨.

(٦٧) ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر ونقده**، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط٣، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١٣٥.

(٦٨) ابن خلّكان، **وفيات الأعيان**، ج١، تحقيق احسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٩م، ص١٢٣.

(٦٩) الدماميني، بدر الدين أبو عبد الله محمد بن بكر، **العيون الغامزة على الخبايا الرامزة**، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٧٣م، ص٢٢.

(٧٠) محمد الدمنهوري، **الإرشاد الشافي على متن الكافي في علمي العروض والقوافي**، مكتبة البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٤٤هـ، ص٦٧.

(٧١) عباس العقاد، **اللغة الشاعرة**، مكتبة غريب، القاهرة، بلا تاريخ، ص٣٥.

(٧٢) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص١٧٨.

(٧٣) (الدوبيت) لفظ فارسي معناه البيتان، وهو قالب شعري من وضع المتأخرين من شعراء

المشرق، يعرف بالرباعي، لأنه مؤلف من أربعة مصاريع يراعى في الأول والثاني والرابع منها على الأقل قافية واحدة (صلة ديوان الدوبيت) جمع ودراسة وتحقيق عهدي السيسي، جامعة طنطا، ٢٠٠٣م، ص٤٧، أما وزن الدوبيت فهو فعْلن متفاعلن فعولن فعلن: انظر المرجع السابق ص٤٩. لكنّ الدوبيت أيضًا يقوم على بحر الرجز مع زيادة سبب خفيف في أوّله، وهذا الحكم أسهل وأقرب موسيقيًا مما قاله السيسي، والدليل:

يا غصنَ نقا مكّللاً بالذهبِ   أفديك من الردى بأمي وأبي

-/- ب ب -/ ب- ب -/ - ب ب -   -/ - ب ب -/ ب - ب -/ - ب ب -

(٧٤) العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، مرجع سابق، ص٢٣٥.

(٧٥) مثل: جاءنا عامرٌ سالمًا صالحًا   بعد أن كان ما كان من عامرِ

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن   فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

انظر التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص ١٧٧.

(٧٦) مثل: قد أطلبُ الحاجةَ القصوى فأدركها   ولستُ للجارةِ الدنيا بزَوّارِ

انظر مهدي محمد ناصر الدين، **شرح ديوان جرير**، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت، ١٩٩٢م، ص٢٣٠.

(٧٧) مثل: أبكيتَ على طلٍ طربًا   فشجاكَ وأحزنكَ الطللُ

البيت للخليل بن أحمد، انظر التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص١٧٦- ١٧٧.

(٧٨) مثل: ما كل ما يتمنى المرءُ يدركهُ   تجري الرياحُ بما لا تشتهي السّفُنُ

انظر ديوان المتنبي، دار صادر، بيروت، بلا تاريخ، ص٤٧٢.

(٧٩) إن الدنيا قد غرّتْنا   واستهوتنا واستلهتنا

فَعْلن فَعْلن فَعْلن فَعْلن   فَعْلن فَعْلن فَعْلن فَعْلن

انظر جلال الحنفي، مرجع سابق، ص٢٢٧.

(٨٠) مثل: يا نازحًا وضمير القلب مثواهُ   أنْستْكَ دنياك عبدًا أنت مولاهُ

انظر **ديوان المتنبي**، مرجع سابق، ص٤٧٢.

(٨١) القيرواني، **جمع الجواهر في الملح والنوادر**، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٥٤م، ص٢٨.

(٨٢) مثل: هذه دارهم أقفرتْ   أم زبورٌ محتها الدهورْ

فاعلن فاعلن فاعلن   فاعلن فاعلن (فاعِلانْ)

عزة جدوع، **موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد**، ط٢، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٢٣٠-٢٣١.

(٨٣) مثل: إن تكرمْني فشكورُ   أو تظلمْني فصبورُ

فعْلن فعْلن فعِلاتن   فعْلن فعْلن فعِلاتن

أورد الحنفي هذا المثال ثمّ علّق عليه في الحاشية بقوله: فعلاتن هنا أصلها فعِلن فعْ وليست من بدائل فاعلاتن.

انظر العروض، تهذيب واعادة تدوينه الحنفي، ص٢٣٣، مرجع سابق.

(٨٤) عز الدين اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٨م، ص٦٦.

(٨٥) صلاح عبد الصبور، **ديوان شجر الليل**، ط٣، دار الشروق، بيروت، ١٩٨١م، ص٦٣- ٦٥.

(٨٦) الدمنهوري، الحاشية الكبرى على متن الكافي، ط١، مكتبة محمود توفيق، القاهرة، ١٩٣٤م، ص٦٧.

(٨٧) علي خضير، **الجديد في علم العروض**، عالم الكتب ومكتبة النهضة، ط٢، ١٩٨٦م، ص٥٣.

(٨٨) محمود درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، دار الريس، لندن، ١٩٩٥م، ص٢٤.

(٨٩) صلاح عبد الصبور، مصدر سابق، ص٦٧.

(٩٠) المصدر نفسه، ص٢٩.

(٩١) المصدر السابق، المقطع الأخير من قصيدة تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية، ص٦٢.

(٩٢) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص١١٢-١١٥.

(٩٣) **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، علي عشري زايد، ط٣، مكتبة النصر، القاهرة، ١٩٩٣م، ص٢٠٥.

(٩٤) صلاح عبد الصبور، مصدر سابق، ص٤٧.

(٩٥) المصدر نفسه، ص٦١

(٩٦) قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص١٢٨-١٢٩.

(٩٧) المرجع نفسه، ص١٢٩-١٣٠.

(٩٨) قضية الشعر العربي الجديد، محمد النويهي، مرجع سابق، ص٢٤٣-٢٤٤.

(٩٩) فلسفة الموسيقى الشرقية، ميخائيل ويردي، مرجع سابق، ص٤٦٨.

(١٠٠) قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص١٢٨.

(١٠١) الشوقيات، ج ٣ و٤، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥م، ص١٣٤.

(١٠٢) الحنفي، مرجع سابق، ص٢١٦.

(١٠٣) **قصائد سياسية**، فدوى طوقان، منشورات الأسوار، عكا، ط١، ١٩٨٠م، ص٣٦.

(١٠٤) قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص, ٢٣

(١٠٥) شجر الليل، مرجع سابق، ص٦٥.

(١٠٦) المصدر نفسه، ص٦٥.

(١٠٧) المصدر نفسه، ص٤١-٤٢.

(١٠٨) المصدر نفسه، ص٣١.

(١٠٩) المصدر نفسه، ص١٠.

(١١٠) الجديد في علم العروض، مرجع سابق، ص٥٢.

(١١١) موسيقى الشعر العربي بين القديم والجديد، مرجع سابق، ص٢٣٢.

(١١٢) الحنفي، مرجع سابق، ص٢٣٣.

(١١٣) شجر الليل، ص٦١-٦٢.

(١١٤) المصدر نفسه، ص٤٧.

(١١٥) المصدر نفسه، ص٢٣.

(١١٦) التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص١٧٦-١٧٧.

(١١٧) ديوان ابن زيدون، مصدر سابق، ص٢٢٤.

(١١٨) الحنفي، مرجع سابق، ص, ٢١٥

(١١٩) المرجع نفسه، ص٢١٦.

(١٢٠) شجر الليل، ص٦٦

(١٢١) المصدر نفسه، ص٤٩.

(١٢٢) امرأة دون اسم، ثريا العريّض، الرياض، ١٩٩٨م، ص٢٣.

(١٢٣) شجر الليل، ص ٢٥.

(١٢٤) انظر (العامد) لخلف الخريشة، مجلة دراسات، ع١، مجلد ٣٠، شباط، الجامعة الأردنية، عمان، ٢٠٠٣م، ص ,١

(١٢٥) انظر (**في البنية الإيقاعية للشعر العربي**)، كمال أبو ديب، ط٣، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م، ص٤٨-٥٤.

(١٢٦) انظر موضع الإحالة على الإشارة المرجعية رقم ٢٧.

(١٢٧) شجر الليل، ص٢٥.

(١٢٨) المصدر نفسه، ص٣١.

(١٢٩) فلسفة الموسيقى الشرقية، مرجع سابق، ص٤٦٨.

(١٣٠) شجر الليل، ص٣٣.

(١٣١) المصدر نفسه، ص٤٤.

(١٣٢) المصدر نفسه، ص١١.

(١٣٣) المصدر نفسه، ص١٠.
(١٣٤) المصدر نفسه، ص٢٩.
(١٣٥) الحنفي، مرجع سابق، ص٢١٦.
(١٣٦) شجر الليل، ص٢٥.
(١٣٧) المصدر نفسه، ص ٣٤.
(١٣٨) سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية**، ج١، ط١، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، ٢٠١٤م، ص١٥.
(١٣٩) المرجع نفسه، ص٢١، ٢٢.
(١٤٠) المرجع نفسه، ص٢٥.
(١٤١) المرجع نفسه،ص٣٦.
(١٤٢) علي جعفر العلاق، **مختارات شعرية**، دار الآن ناشرون وموزعون، عمان، ٢٠٢١م، ض٣١٨-٣١٩.
(١٤٣) ينظر تفصيل ذلك في الوافي في العروض والقوافي/ الخطيب التبريزي، مرجع سابق، ص٥٩، ١٠٦. وكذلك في دراسة تناوب فاعلاتن ومستفعلن عند أدونيس في هذا الكتاب.
(١٤٤) بدر شاكر السياب حياته وشعره، يوسف الطريفي، ص٣١٩.
(١٤٥) المرجع نفسه، ص٣٤٧.
(١٤٦) المرجع نفسه، ص٣٥٨.
(١٤٧) المرجع نفسه، ص٤١٩.
(١٤٨) المرجع نفسه، ص٤١٩.
(١٤٩) المرجع نفسه، ص٤٣١.
(١٥٠) المرجع نفسه، ص٣٨٥.
(١٥١) المرجع نفسه، ص٣٦٦.
(١٥٢) الدراسة منشورة في كتاب **الباشق الذهبي**، راشد عيسى، دار خطوط وظلال للنشر، عمان، الأردن، ص ٦٥-١٠٣.
(١٥٣) ديوان محمود درويش، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص٨.
(١٥٤) ينظر تفصيل ذلك في الباشق الذهبي، مرجع سابق،ص ٩٣.
(١٥٥) الوقص في العروض: هو زحاف يتمثل في حذف التالي المتحرك من متفاعلن، (يقول التبريزي: ويجوز إن صار مستفعلن أن تحذف سينه فيبقى مُتَفْعلن، فينقل إلى مفاعلن ويسمى موقوصًا) الوافي في العروض، والقوافي، مرجع سابق، ص٨٦. غير أن هذه التفعيلة الموقوصة غير مألوفة في الشعر القديم ولا الحديث إنما استخدمها عدد قليل جدًا من الشعراء.

(١٥٦) محمود درويش، مج٢، دار العودة، بيروت، ١٩٩٤م، ص٣٢٥.

(١٥٧) المرجع نفسه، ص٣٢٦.

(١٥٨) المرجع نفسه، ص٣٣٢.

(١٥٩) اسمه الحقيقي علي أحمد سعيد، شاعر سوريّ ولد عام ١٩٣٠م في قرية قصّابين قرب اللاذقية، له أربع عشرة مجموعة شعرية، وأحد عشر كتابًا نقديًا، وما يزيد على عشرة أنواع من المختارات الشعرية، وثلاثة عشر عملاً مترجمًا. ينظر تفصيل ذلك في الأوراق الأولى لديوان (هذا هو اسمي) وقصائد أخرى (مجلد القصائد الموزونة)، دمشق، دار المدى، ١٩٩٦م. كما ينظر زمن الشعر، أدونيس، بيروت، دار الساقي، ٢٠٠٥م، ففيه حديث مهم عن حياة أدونيس، ص٣٧٧-٣٨١.

(١٦٠) بيروت، دار العودة، ١٩٦٧م.

(١٦١) بيروت، دار العودة، ١٩٧٢م.

(١٦٢) صدر منه الطبعة السابعة في أربعة أجزاء، بيروت، دار الساقي، ١٩٩٤م.

(١٦٣) القصائد هي: مجنون بين الموتى (١٩٥٧م)، البعث والرماد (١٩٥٨)، وحده اليأس (١٩٥٨م)، أرواد يا أميرة الوهم (١٩٥٩م)، تتبَّع علي الشرع رحلة أدونيس الأدبية بصورة وافية في عقدي الخمسينات والستينات في كتابه **بنية القصيدة القصيرة**، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٨٧م، ص٧-٤١.

(١٦٤) يقول عبد الواحد لؤلؤة «أثار بروز أدونيس في الساحة الأدبية في بيروت العصر الذهبي في الخمسينات والستينات عددًا من التشنجات النقدية والتجمعات الفكرية معه أو عليه... هذا يقول إنه ضد التراث وذاك يقول إنه من أتباع السياسة الفلانية وآخر يلوّح بسرقات الشاعر». ينظر **شواطئ الضياع**، عبدالواحد لؤلؤة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩م، ص٣٧.

(١٦٥) أدونيس، **زمن الشعر**، بيروت، دار الساقي، ط٦، ٢٠٠٥م، ص٤٦. كرر أدونيس هذه المقولة في الكتاب نفسه، ص ٦١.

(١٦٦) المرجع السابق، ص٨٥.

(١٦٧) المرجع نفسه، ص١١٦.

(١٦٨) المرجع نفسه، ص٢٨.

(١٦٩) المرجع نفسه، ص١٤٥.

(١٧٠) المرجع نفسه، ص١٥١.

(١٧١) صحيفة النهار، عدد (٧٢٣٠) في ١٠ تموز، ١٩٥٩م، ورد هذا القول منقولاً من الصحيفة في كتاب **زمن الشعر**، مرجع سابق، ص١٥٠.

(١٧٢) زمن الشعر، مرجع سابق، ص٨١.

(١٧٣) المرجع السابق، ص١٥٧.

(١٧٤) المرجع نفسه، ص٢٠٠.

(١٧٥) المرجع نفسه، ص١٧٦.

(١٧٦) المرجع نفسه، ص١٥٥.

(١٧٧) المرجع نفسه، ص١٧٥.

(١٧٨) المرجع نفسه، ص١١١.

(١٧٩) المرجع نفسه، ص١١١.

(١٨٠) هذا المقتبس تلخيص لمقتبسين أوردهما بسام قطوس في كتابه **استراتيجيات القراءة**، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠٠٥م، ص٢٧، والمقتبسان في الأصل من «**كتاب معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**»، عبدالله إبراهيم وآخرون، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م، ص١١٤-١١٦.

(١٨١) المرجع نفسه، ص٢٧٣.

(١٨٢) ينظر كتابه في هذا الموضوع: **البنية الإيقاعية في الشعر العربي**، مرجع سابق.

(١٨٣) مثل كتاب **في الشعرية**، كمال أبو ديب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٧م، الذي بحث فيه مسألة استخدام أدونيس لتفعيلتي فاعلن وفعولن بالاستناد إلى مفهوم الفجوة: مسافة التوتر الإيقاعي.

(١٨٤) أدونيس، (**هذا هو اسمي**) **وقصائد أخرى**، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٠م.

(١٨٥) دمشق، دار المدى، ١٩٩٦م. يقول أدونيس «آثرت أن أنشر أعمالي الشعرية بترتيب آخر، القصائد القصيرة في مجلد، والقصائد الطويلة في مجلد، والنصوص غير الموزونة في مجلد»، ينظر: ص١١ من ديوان (**هذا هو اسمي**) الإشارة المرجعية السابقة.

(١٨٦) يُنظر القصيدة في الديوان، ص٢٤٩.

(١٨٧) الديوان، ص٣٣.

(١٨٨) الديوان، ص٤١.

(١٨٩) على غرار فصل الصعود في قصيدة تحولات الصقر، الديوان ص١٠٤-١٠٨.

(١٩٠) ينظر على سبيل المثال، محمد العياشي كنوني، **شعرية القصيدة المعاصرة**، إربد، عالم الكتب الحديث، ص٢٨٧-٢٩٠. وينظر -كذلك- راوية يحياوي، **شعر ادونيس: البنية والدلالة**، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٨م.

(١٩١) مي خزامى صبري زوجة أدونيس.

(١٩٢) خالدة سعيد، **حركية الإبداع**، بيروت، دار العودة، ط١، ١٩٧٩م، ص١١٣.

(١٩٣) المرجع نفسه، ص١١٦.

(١٩٤) المرجع نفسه، ص١١٦.

(١٩٥) ينظر القصيدة في الديوان، ص٢٢٦.

(١٩٦) ينظر السطران رقم ستين وواحد وستين من القصيدة.

(١٩٧) ينظر الأسطر الشعرية من السطر رقم ستين إلى الحادي والسبعين، وبالطبع إلى نهاية القصيدة حسب ما سيثبته البحث.

(١٩٨) في كتابه **الاتجاهات الحديثة في الشعر العربي المعاصر**، بيروت، مؤسسة نوفل، ١٩٨٠م.

(١٩٩) أورد الباحث مقطعًا من القصيدة يبدأ من «وقفتْ خطوة الحياة... إلى تمائم»، ينظر القصيدة في آخر البحث، والمرجع السابق، ص٣١٢.

(٢٠٠) المرجع السابق، ص٣١٢.

(٢٠١) أورد جيدة رأي جمال الدين في المرجع السابق، ص٣١٢، وكان نقله ذاك الرأي لجمال الدين عن مجلة الراية الأدبية في النجف، عدد (١)، سنة (٢)، ص١٠٤. بحسب جيدة.

(٢٠٢) المرجع نفسه، ص٣١٢-٣١٣.

(٢٠٣) مرجع سابق.

(٢٠٤) المرجع نفسه، ص٥٢-٥٣.

(٢٠٥) التبريزي، **الوافي في العروض والقوافي**، مرجع سابق، ص١٤٣.

(٢٠٦) ينظر هذه المسألة **في الوافي في العروض والقوافي**، مرجع سابق، ص١٤٢. وفعولن زحاف مزدوج من الخبن والطيّ ترد في تفعيلة مستفعلن في مخلع البسيط، ينظر **علم العروض والقافية**، عبدالعزيز العتيق، بيروت، النهضة العربية، (د ت)، ص, ٥١

(٢٠٧) المرجع السابق، ص٥٩.

(٢٠٨) بعنوان «**بنية اللغة الشعرية في القصيدة المعاصرة**»، الخطاب الشعري عند أدونيس نموذجًا، للطالبة انتصار الخليل، جامعة دمشق، في ٢٠١١/٢/١٩م كان الباحث أحد أعضاء لجنة التحكيم.

(٢٠٩) المرجع نفسه، ص٢٣٢-٢٣٣.

(٢١٠) المرجع نفسه، ص٢٣٤، والمقتبس من **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، عبدالرحمن جيدة، مرجع سابق، ص٣١١.

(٢١١) المرجع نفسه، ص٢٢٥-٢٢٦، أما رأي (جيدة) فهو في كتابه في الإشارة المرجعية السابقة، ص٣١٠.

(٢١٢) ينظر المرجع نفسه، ص٢٢٢.

(٢١٣) ينظر أدونيس، **الآثار الكاملة**، مج٢، بيروت، دار العودة، ط٢، ١٩٧١م، ص٣٧٥.

(٢١٤) ينظر **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، مرجع سابق، ص٨٥.

(٢١٥) ينظر **الوافي في العروض والقوافي**، مرجع سابق، الصفحات التي تتناول تلك البحور، ص٤٥، ٩٠، ١٠٩، ١٣٩، ١٤٨، ١٥٥.

(٢١٦) ينظر **الوافي في العروض والقوافي**، مرجع سابق، الصفحات التي تتناول تلك البحور، ص٥٤، ١٠٢، ١٢٥، ١٣٣، ١٣٩، ١٥٥.

(٢١٧) المرجع السابق، ص١٣٩.

(٢١٨) المرجع نفسه، ص١٥٥.

(٢١٩) المرجع نفسه، ص١٤٣.

(٢٢٠) لا يجوز في مستفعلن الطيَّ لأن فاءه في هذا البحر أوسط وتد مفروق، والأوتاد لا يدخلها الزحاف إلا ما لحقه الخرمُ، والزحاف لا يجوز إلا في الأسباب، ينظر الوافي، مرجع سابق، ص١٤٣.

(٢٢١) ينظر قصيدة الثائر، وقصيدة مجنون بين الموتى، وغيرهما في الديوان.

(٢٢٢) هذه الصورة مُشعَّثة، والتشعيث هو «حذف أحد متحركي الوتد فتصير فاعلاتن (فاعلن أو فعلاتن)، ولا يكون إلا في الخفيف أو المجتث، وإنما سُمّي المشعثّ لأنك أسقط من وتده حركة في غير موضعها فتشعّث الجزء» ينظر الوافي، مرجع سابق، ص١٤٤. وقد سوَّغت لنفسي أن أعد هذه التفعيلة من صور فاعلاتن وليس من صور مستفعلن التي يجوز أن تأتي مشعثة -أيضًا-، ذلك أن عدد تكرار فاعلاتن وصورها يزيد على ضعف عدد تكرار مستفعلن وصورها، كما أن فعْلاتن المشعثة أكثر ملاءمة لجوار أصلها السالمة في أغلب المواضع التي ورد فيها التشعيث.

(٢٢٣) استخدم أدونيس في آخر السطر رقم (١٧٧)، صورة شاذة من زحافات مستفعلن لم يوردها علماء العروض، غير أنها تبدو منسجمة في النسق الإيقاعي التي وردت فيه.

(٢٢٤) الديوان، ص٦٧.

(٢٢٥) الديوان، ص٧١.

(٢٢٦) الديوان، ص٧٠.

(٢٢٧) ينظر الأسطر أرقام (٢٥، ٢٦، ٤٢، ٤٦ .... الخ).

(٢٢٨) يُنظر الإشارة المرجعية رقم (٦٤). والمقصود أن مستفعلن مطوية هكذا (مُتْفَعِلن) لا تتجاور مع فاعلاتن.

(٢٢٩) قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص١٠٨.

(٢٣٠) المرجع السابق، ص١١٢.

(٢٣١) الاتجاهات الحديثة في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص ٣١٢-٣١٣.

(٢٣٢) جزء من التفعيلة في آخر السطر، والجزء الآخر في بداية السطر اللاحق.

(٢٣٣) السطر رقم (٩٠) في القصيدة، ينظر الغرابة في السطرين ١٨، ٦٣.

(٢٣٤) السطر الشعري رقم (٥) في القصيدة.

(٢٣٥) السطر الحادي عشر من القصيدة.

(٢٣٦) السطر الثالث والأربعون من القصيدة.

(٢٣٧) السطر الثاني والثمانون من القصيدة.

(٢٣٨) السطر الخامس عشر بعد الثلاثمئة في القصيدة.

(٢٣٩) السطر الثامن والتسعون بعد المئة في القصيدة.

(٢٤٠) السطر السادس في القصيدة.

(٢٤١) عبدالعزيز بومسهولي، **الشعر والتأويل**، الدار البيضاء، المغرب، دار أفريقيا الشرق، ١٩٩٨م، ص٩٠-٩١.

(٢٤٢) وردت في الديوان في السطر العاشر كلمة (جسدي) متحركة الياء، وهذا يقينًا خطأ طباعي، لأن تقطيعها والحالة هذه سيكون أربع حركات قصيرة متحركة [ب ب ب ب] وهو أمر غير وارد على كل احتمال، الديوان، ص ٢٢٣.

(٢٤٣) **شعرية القصيدة العربية المعاصرة**، مرجع سابق، ص٢٦٣.

(٢٤٤) المرجع نفسه، ص٧٦.

(٢٤٥) ابن جني، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، بيروت، دار الكتاب العربي (د.ت)، ص٣٩٢.

(٢٤٦) زمن الشعر، مرجع سابق، ص١٥٧.

(٢٤٧) المرجع نفسه، ص٢٠٠.

(٢٤٨) الأسطر أرقام (١٢٦، ١٢٧، ١٢٨).

(٢٤٩) الأسطر أرقام (٧٤، ٩٧، ١٢٦، ٤٢، ١٤٣، ٢٠١، ٢٤٣).

(٢٥٠) السطر رقم (٧٨، ٣٠٨).

(٢٥١) السطر رقم (٤٥).

(٢٥٢) زمن الشعر، مرجع سابق، ص٢٨٠.

(٢٥٣) حسين خمري، **نظرية النص**، ط١، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٧م، ص٢٢٧.

(٢٥٤) هذا استهلال غريب في استخدام (الحال) هذه الكلمة التي هي اسم فاعل بمعنى (أمحو) فجاءت (كلَّ) مفعولاً به، و(ماحيًا) اسم فاعل نكرة مقترن بياء المتكلم، ويحار

الدارس كيف يخرّج استخدام الحال في هذا الموضع، فإذا اطمأن إلى أن العامل في الحال هنا معنوي يفيد الإشارة والتنبيه على أساس تقدير (أنا) ما حيًا كلَّ حكمةٍ أو (جئتُ ما حيًا كلَّ حكمة)، فهل (ما حيًا) حال تقدمت على الفعل العامل المقدّر (جئت) أم أن (ما حيًا) حال سدّت مسَدَّ الخبر للمبتدأ المحذوف المقدّر بأنا ؟ فهذا التقديم الغريب يحرج القاعدة النحوية غير أن الجرجاني (ت ٤٧١هـ/ ١٠٧٨م) بحسب حسن الملخ أدرك أن التقديم والتأخير ليسا دائمًا للعناية والاهتمام، وإنما يأتيان لتحرير المعنى وضبط الدلالة، فقال الجرجاني «واعلم أن من الخطأ أن يقسم الأمر في تقديم الشيء وتأخيره قسمين، فيجعل مفيدًا في بعض الكلام وغير مفيد في بعض، وأن يعلل تارة بالعناية، وأخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب حتى تطرد لهذا قوافيه، وكذلك سجعه؛ ذلك لأن من البعيد أن يكون في جملة النظم ما يدّل تارة ولا يدلُّ أخرى» يُنظر كتاب **رؤى لسانية في نظرية النحو العربي**، حسن الملخ، الأردن، دار الشروق، ٢٠٠٧م، ص١٢٠، **ودلائل الإعجاز**، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق محمد رضوان الداية، فايز الداية، سوريا، دار قتيبة، ط١، ١٩٨٣م، ص٨٢.

(٢٥٥) السطر الرابع عشر من القصيدة.

(٢٥٦) السطر مئة وستة وثمانون من القصيدة.

(٢٥٧) السطر مئة وثلاثة وسبعون من القصيدة.

(٢٥٨) السطر مئتان وعشرون من القصيدة.

(٢٥٩) السطر الثامن عشر بعد المئتين من القصيدة.

(٢٦٠) ينظر الإشارة المرجعية رقم (٦٤) من البحث.

(٢٦١) السطر الأربعون من القصيدة.

(٢٦٢) السطر مئة وثلاثة وتسعون من القصيدة.

(٢٦٣) السطر سبعة وخمسون، والسطر رقم خمسة وستين من القصيدة.

(٢٦٤) السطر العاشر، والسطر السابع عشر من القصيدة.

(٢٦٥) السطر الثامن والثمانون من القصيدة.

(٢٦٦) السطر مئة وسبعة وسبعون من القصيدة.

(٢٦٧) السطر السادس والسبعون من القصيدة.

(٢٦٨) أدونيس، **النص القرآني وآفاق الكتابة**، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٣م، ص٦٨.

(٢٦٩) الشعر والتأويل، مرجع سابق، ص٥٣.

(٢٧٠) جوليا كريسطافيا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩١م، ص١٠.

(٢٧١) القصيدة، الأسطر (٢٦، ٢٧، ٢٨).

(٢٧٢) القصيدة، السطر (١٢).

(٢٧٣) القصيدة، السطر (٢).

(٢٧٤) القصيدة من نصف السطر السابع حتى آخر السطر الثامن.

(٢٧٥) عُرِجَ بالشيء، صحبه في عروجه، وعُرِجَ بالروح والعمل: صعد بهما. المعجم الوسيط، باب عرج.

(٢٧٦) الأسطر (٣٦، ٣٧، ٣٨).

(٢٧٧) السطران (٤٦، ٤٩).

(٢٧٨) فاتح علاق، **مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر**، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٥م، ص٢٤٧.

(٢٧٩) التبريزي، **الوافي في العروض والقوافي**، مرجع سابق، ص١٩٩.

(٢٨٠) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص٥٩.

(٢٨١) أدونيس، ديوان **هذا هو اسمي وقصائد أخرى**، مصدر سابق، ص١٢٥.

(٢٨٢) أسيمة درويش، **تحرير المعنى**، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٧م، ص٧.

(٢٨٣) تيسير السبول، **الأعمال الكاملة أحزان صحراوية**، سظ، وزارة الثقافة، دار أزمنة، ط٢، ١٩٩٨م.

(٢٨٤) المرجع نفسه، المقدمة، ص٨.

(٢٨٥) لمزيد من التفاصيل والأمثلة ينظر كتاب الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ففي هذا الكتاب أمثلة لجميع زحافات فاعلاتن في بحورها.

(٢٨٦) الأعمال الكاملة، أحزان صحراوية، مرجع سابق، ص١٠٣.

(٢٨٧) المرجع نفسه ص ,٥١٠٩

(٢٨٨) المرجع نفسه، ص١٣٤.

(٢٨٩) المرجع نفسه، ص١٣٥.

(٢٩٠) المرجع نفسه، ص١١٨.

(٢٩١) المرجع نفسه، ص١٧٠.

(٢٩٢) المرجع نفسه، ص١٤٤.

(٢٩٣) المرجع نفسه، ص١٥١.

(٢٩٤) المرجع نفسه، ص١٦٥-١٦٧.

(٢٩٥) اعتمادًا على نص تركي وآخر فارسي إذ أعاد الترجمة عام ١٩٢٥م. ينظر: زياد الزعبي، **مصطفى وهبي التل**، مجموعة أبحاث، المؤسسة العربية للنشر، وزارة الثقافة،

عمّان، مؤسسة شومان، ط١، ٢٠٠٢م، ص٣٤.

(٢٩٦) المرجع نفسه، ص١٩٩-٢٠٩.

(٢٩٧) المرجع نفسه، ص١٦٢.

(٢٩٨) المرجع نفسه، ص١٧٤.

(٢٩٩) المرجع نفسه، ص١٧٨.

(٣٠٠) المرجع نفسه، ص١٦٥.

(٣٠١) **اللغة الشعرية**، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان، ط١، ٢٠١٣م.

(٣٠٢) المرجع السابق، ص٥٢.

(٣٠٣) المرجع نفسه، ص٥٢.

(٣٠٤) المرجع نفسه، ص٥٦-٥٧.

(٣٠٥) **مأساة الحلاّج**، صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، إهداءات، ٢٠٠٠م.

(٣٠٦) **احزان افريقيا /سولارا**، محمد الفيتوري، ١٩٦٦م، أعتمدت النسخة المصورة التي أرسلها لي الشاعر الباحث د. عمر الصديق من السودان، على أن من المؤكد أن الناشر دار العودة، بيروت لكن دون تاريخ.

(٣٠٧) مأساة الحلاّج، ص٦.

(٣٠٨) المرجع نفسه، ص٨.

(٣٠٩) المرجع نفسه، ص١٢.

(٣١٠) المرجع نفسه، ص١٣.

(٣١١) المرجع نفسه، ص١٠٢-١٠٧.

(٣١٢) أحزان إفريقيا، مرجع سابق، ص٦٧

(٣١٣) المرجع نفسه، ص٧٠.

(٣١٤) المرجع نفسه، ص ٨٠-٨١.

ميزوكولوجيا القصيدة

. . . .

خمس سلاسل للنشر، متطورة وعصرية، تطلقها وزارة الثقافة الأردنية، تسد النقص في المكتبة المحلية والعربية، منشورات مهمة في حقول معرفية مختلفة، فجاءت سلسلة فكر ومعرفة التي تسعى إلى خلق الوعي والإدراك وتنمية التفكير وفهم الحقائق وسياقات التاريخ والحياة، وتفسير النتائج والتجربة الإنسانية، وخلق التأمل الفلسفي ضمن آليات المنطق والتحليل العلمي. وسلسلة الفلسفة للشباب بهدف تشجيع الأجيال الجديدة للإفادة من مناهج الفلسفة في فهم العالم المعاصر، وتوعية الرأي العام بأهمية الفلسفة، واستخدامها نقديا لمعالجة طروحات العولمة وعصر الحداثة. وسلسلة الكتاب الأول التي تُعنى بنشر الكتاب الأول للمؤلفين؛ كباكورة لأعمالهم المستقبلية، مع مراعاة الإبداعية والشروط الكتابية الناضجة. وسلسلة سرد وشعر التي تُعنى بالكتابات الشعرية والسردية المهمة، المغايرة والمختلفة في الطرح والشكل، ذات الجودة والمكانة في تحقيق إضافة نوعية للمكتبة المحلية والعربية. وسلسلة شغف، تختص بالمخطوطات الموجهة للطفل، شعراً ونثراً، تراعي حاجات الطفل الفكرية والنفسية والوجدانية، وتحقق شروطها الفنية والجمالية والإبداعية.

Designedby



هاتف: 962 5696218 + فاكس: 962 5691640 + ص.ب: 6140 عمّان - الأردن
E-mail:info@culture.gov.jo website:www.culture.gov.jo
الكتاب متوفر على منصة الكتب الإلكترونية
https://alkutba.gov.jo